

বাংলা গদ্যরীতির ইতিহাস

অরুণকুমার মুখোপাধ্যায়

ব্লগসিক প্রেস

৩১এ, শ্যামাচরণ দে স্ট্রীট, কলিকাতা।

প্রথম প্রকাশ :

মাঘ, ১৩৭৫

প্রকাশক :

শ্রীশান্তিরঞ্জন সেনগুপ্ত

৩১এ, শ্যামাচরণ দে স্ট্রীট

কলিকাতা-১২

মুদ্রাকর :

শ্রীইন্দ্রজিৎ পোদ্দার

শ্রীগোপাল প্রেস

১২১, রাজা দীনেন্দ্র স্ট্রীট, কলিকাতা-৪

আঠারো টাকা

নিবেদন

এক যুগ পূর্বে লেখালিখি শুরু করেছিলাম কবিতা ও কাব্যভাষা নিয়ে। তারপর গদ্যভাষার রহস্য আমার মনকে টানে। দশ বছর আগে গদ্যরীতি নিয়ে একটি পুস্তকও প্রকাশ করেছিলাম। তারপর কবিতা, কাব্যভাষা ও কবি-ব্যক্তিত্বের রহস্য সম্বন্ধে নিরত ছিলাম। কথাসাহিত্য ও নাটকের শিল্প-সমৃদ্ধি প্রতিও মন আকৃষ্ট হয়েছিল। তারপর সমালোচনার ইতিহাস অন্বেষণ করেছি। কিন্তু গদ্যভাষা ও গদ্যরীতির প্রতি আকর্ষণ বিনষ্ট হয় নি। গদ্যের প্রতি কোতূহল, স্টাইল সম্পর্কে জিজ্ঞাসা, গদ্যশিল্পীর ব্যক্তিত্ব সম্বন্ধে বিষয় আমাদের বারবার গদ্যের প্রতি টেনেছে, জানতে চেয়েছি গদ্য কীভাবে আজ কবিতার চেয়েও আমাদের রক্তের নিকটতম পরিভাষা হয়ে দাঁড়িয়েছে। এই গ্রন্থ সেই জিজ্ঞাসা ও কোতূহলের ফল। গদ্যের প্রতি পাঠকের অতুরাগ ও জিজ্ঞাসা যদি এই গ্রন্থ পাঠে বধিত হয় তবে শ্রম সফল জ্ঞান করব।

আমার তিন তরুণ সহমর্মী শ্রীরাঞ্জিত সিংহ, শ্রীদেবতোষ বসু, অধ্যাপক শ্রীশক্তিব্রত ঘোষ ও স্নেহভাজন প্রাক্তন ছাত্র শ্রী রমেন্দ্রনারায়ণ নাগ এই গ্রন্থ রচনাকালে নানা প্রশ্ন ও সংশয়ের দ্বারা আমাকে নিত্যসচেতন থাকতে বাধ্য করেছেন। শ্রীমান রমেন্দ্রনারায়ণ নির্ঘণ্ট প্রস্তুত করেছেন। গ্রন্থপ্রকাশের দায়িত্ব বহন করেছেন ক্লাসিক প্রেসের যুগল-কর্ণধার শ্রীশান্তিরঞ্জন সেনগুপ্ত ও শ্রীঅমল সেনগুপ্ত। এঁদের কাছে আমি কৃতজ্ঞ।

BĀNGLĀ GADYA-RITIR ITIHAS
(History of Bengali Prose Style)

By

Dr. ARUN KUMAR MUKHOPADHYAY

Price Rupees Eighteen Only.

উৎসর্গ

আমার অধ্যাপক

শ্রীঅমিয়রতন মুখোপাধ্যায়, এম এ., সাহিত্যবিশারদ, পুরাণরত্ন
পরম শ্রদ্ধাঙ্গদেষু

এই লেখকের :—

বাংলা গদ্যরীতির ইতিহাস

বাংলা সমালোচনার ইতিহাস

রবীন্দ্র-মনীষা

রবীন্দ্র-সমীক্ষা

বীরবল ও বাংলা সাহিত্য

রবীন্দ্রানুসারী কবিসমাজ

বাংলা গদ্যের শিল্পিসমাজ

কথাসাহিত্য-জিজ্ঞাসা

লেখকের মুখোমুখি

উনবিংশ শতাব্দীর বাংলা গীতিকাব্য

স্মৃতি-বিস্মৃতি

সম্পাদনা :

রবীন্দ্রবিতান

যুগ্ম-সম্পাদনা :

উনবিংশ শতকের গীতিকবিতা সংকলন

সূচী পত্র

প্রথম	অধ্যায়	স্টাইলের কথা	১
দ্বিতীয়	অধ্যায়	স্টাইলের বিবর্তন	২৪
তৃতীয়	অধ্যায়	✓মৃত্যুঞ্জয় বিজ্ঞানকার	৭৭
চতুর্থ	অধ্যায়	✓রামমোহন রায়	৮৫
পঞ্চম	অধ্যায়	ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়	৯২
ষষ্ঠ	অধ্যায়	✓ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত	৯৭
সপ্তম	অধ্যায়	✓ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগর	১০৭
অষ্টম	অধ্যায়	✓অক্ষয়কুমার দত্ত	১১৭
নবম	অধ্যায়	দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর	১২৫ ✓
দশম	অধ্যায়	দুর্জন অবজ্ঞাত লেখক	১৩২
একাদশ	অধ্যায়	তারানাথকর তর্করত্ন	১৪৪
দ্বাদশ	অধ্যায়	✓প্যারীচাঁদ মিত্র	১৫৮ ✓
ত্রয়োদশ	অধ্যায়	✓কালীপ্রসন্ন সিংহ	১৬৬ ✓
চতুর্দশ	অধ্যায়	✓বকিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়	১৭১
পঞ্চদশ	অধ্যায়	✓ভূদেব মুখোপাধ্যায়	১৯৬
ষোড়শ	অধ্যায়	কালীপ্রসন্ন ঘোষ	২০২
সপ্তদশ	অধ্যায়	দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর	২১০
অষ্টাদশ	অধ্যায়	✓হরপ্রসাদ শাস্ত্রী	২১৮
উনবিংশ	অধ্যায়	✓স্বামী বিবেকানন্দ	২২৪
বিংশ	অধ্যায়	✓রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর	২৩৬
একবিংশ	অধ্যায়	বলেন্দ্রনাথ ঠাকুর	২৮৫
দ্বাবিংশ	অধ্যায়	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	২৯৪

ত্রয়োবিংশ অধ্যায়	ক্ৰীষ্ণমেজস্বন্দর ত্ৰিবেদী	৩২৬
চতুর্বিংশ অধ্যায়	প্রমথ চৌধুরী	৩৩৫
পঞ্চবিংশ অধ্যায়	শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়	৩৫৩
ষড়বিংশ অধ্যায়	উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়	৩৬৮
সপ্তবিংশ অধ্যায়	বাজেশেখর বসু	৩৭৫
অষ্টবিংশ অধ্যায়	স্বধীন্দ্রনাথ দত্ত	৩৮৮

১ স্টাইলের কথা

করাসি আকাদামিতে উদ্বোধনী ভাষণ দিতে গিয়ে বুঝে যাচ্ছিলাম যে সংজ্ঞা দিয়েছিলেন, মেটি স্টাইল সম্পর্কিত আলোচনায় বহু-উচ্চারিত : ‘স্টাইল হচ্ছে লেখক-মানুষটি’।^১ এই সংজ্ঞা বহু বিতর্ক ও সংশয়ের সৃষ্টি করেছে, নানা জন নানা অর্থ করেছেন।

এইসব সংশয় ও বিতর্ক প্রমাণ করে স্টাইলের স্বরূপ-বিচার কঠিন কর্ম। ‘লেখকই স্টাইল’—এ কথা বললে বক্তব্য স্পষ্ট হয় না। ‘লেখক-ব্যক্তিত্ব’ সম্বন্ধে পরস্পর বিরোধী ধারণার অগ্রাচূর্ষ নেই। ‘লেখক’ সম্পর্কেও দ্বিমতের অবকাশ আছে। বিভিন্ন অর্থে ‘স্টাইল’ শব্দটির এত প্রচুর ব্যবহার আছে যে কোনো সর্বসম্মত সিদ্ধান্তে উপনীত হবার আশা দুর্ভাগ্য মাত্র।

স্টাইলের বিভিন্ন সংজ্ঞায় জোর দেওয়া হয়েছে রচনার সামগ্রিক সংহতির উপর। ফরাসি লেখক ফ্রোবোর একটি অমূল্যদ্রব্যকে ক্রটিহীন করার প্রয়াসে দিনের পর দিন কাটিয়েছেন। তাঁর মতে স্টাইল হচ্ছে, লেখকের বিভিন্ন বস্তুকে দেখার বা চিন্তা করার একান্ত নিজস্ব ভঙ্গি।^২ অমূল্য কথ্য বলেছেন বুঝে।^৩

এ ধরনের কথ্যই রুশ লেখক চেখভ বলেছিলেন গোর্কিকে—‘তুমি একজন আর্টিস্ট। তোমার অমূল্য-ক্ষমতা অসাধারণ; তোমার কাছে অমূল্য সাকার হয়ে ওঠে। যখন তুমি একটি বস্তুর বর্ণনা দেবে, তখন তুমি যেন চোখ দিয়ে তা দেখতে পারো আর হাত দিয়ে ছুঁতে পারো। এই হ’বে ষষ্ঠ লেখা’।^৩

লেখকের ইন্দ্রিয়ামূল্যবোধের সঙ্গে বর্ণনার একান্ত্রতা সাধন, স্টাইলের চূড়ান্ত লক্ষ্য। ভাষা হবে লেখকের ক্রীতদাস, আদেশ মাত্রই তা কার্য সমাধা করবে, লেখকের অমূল্য বা চিন্তাকে সাকার রূপ দেবে। এখানেই স্টাইলের চরম সার্থকতা। এরই জন্তে লেখক দিনের পর দিন সাধনা করেন।

রূপকের উপস্থিতি বিরল ব্যাপার নয়। রবীন্দ্রনাথের উপরি-দ্রুত কবিতায় অর্থালংকার অনায়াস লক্ষণীয়। এখানে অলংকার বাইরের জিনিষ নয়, তা স্টাইলের অন্তর্ভুক্ত। স্টাইলের অর্থ যথার্থ্য,—ইমোশনের যথার্থ্য, ব্যঞ্জনার যথার্থ্য। এই যথার্থ্য লাভের অন্যতম সোপান উপমা ও রূপকের ব্যবহার। যথার্থ অভিধা বা এপিথেট্-এর সন্ধান করলে উপমা-রূপকের আশ্রয় নিতেই হয়। এই কবিতায় এই দুই অর্থালংকার শোভাবর্ধক বহিরঙ্গ অলংকার নয়, তা স্টাইলের অঙ্গীভূত।

বিশ্বপ্রকৃতিকে আজ মানুষ যে দৃষ্টিতে দেখছে, এই কবিতার চিত্রকর সেই দৃষ্টি-প্রসূত। এ যুগের মানুষের মনে বিশ্বপ্রকৃতির একটি বিশেষ রূপকল্পনা আছে, এই কবিতা তারই আলেখ্য। ‘গতি’ ও ‘বেগ’, এ যুগের লোকের মনে যে ‘ভাব’-এর আবেগের সৃষ্টি করেছে, তাকে স্পষ্টতর করতে গিয়ে কবি যে যথার্থ এপিথেট ব্যবহার করতে চেয়েছেন, তা এইজাতীয় অর্থালংকার ছাড়া আর কিছু নয়—

মনে হলো এ পাখার বাণী
দিল আনি,
শুধু পলকের তরে
পুলকিত নিশ্চলের অন্তরে অন্তরে
বেগের আবেগ।

এখানে যে রীতি ব্যবহৃত হয়েছে, তাকে আলাংকারিক (মিটারিক্যাল) রীতি বলে উড়িয়ে দিতে পারি না।

অন্ত-একটি উদাহরণ দেখা যাক—

দারুণ অগ্নিবাণে হৃদয় তুষায় হানে।

এখানে যে অলংকার, তাকে কেবল নিরঙ্গ রূপক বলে বিদায় করে দিতে পারি না। অব্যর্থ যথার্থ এপিথেট্-এর সন্ধানে বেরিয়ে তুষাতুর-হৃদয় কবি “অগ্নিবাণ”-কে গ্রহণ করেছেন। এখানে অগ্নিবাণ বাহরের অলংকার নয়, স্টাইলেরই অঙ্গীভূত।

আর একটি উদাহরণ দেখা যাক—

আমার সত্তর বছরের খেয়ায়
কত চলতি মুহূর্ত উঠে বসেছিল,
তারি পার হয়ে গেছে অদৃশ্যে।

এখানে যে কল্পচিত্র, তা এত সম্পূর্ণ, স্পষ্ট ও প্রত্যক্ষ যে ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে না। এই ছবিটির ব্যঙ্গনা মুহূর্তেই আভাসিত হয়। প্রবীণ কবির জীবন-তরুর আরোহীরূপে কতো পলাতক মুহূর্তের ছবি এখানে অব্যর্থ রেখায় আঁকা হয়েছে। এই অলংকারকে সাক্ষরূপক বলে বিদায় দিতে পারি না, পরন্তু অব্যর্থ ও যথার্থ ব্যঙ্গনায় উদ্ভাসিত এই কল্পচিত্রকে স্টাইলের অঙ্গীভূত বলেই স্বীকার করে নিতে হয়।

মৃত্যুপথযাত্রী হ্যামলেটের মুখে শেকসপীঅর একটি অবিস্মরণীয় উক্তি দিয়েছেন—এই উক্তির যথার্থ্য আমাদের অভিজ্ঞত করে—

Absent thee from felicity awhile,

And in this harsh world draw thy breath in pain

To tell my story.

(‘Hamlet’, v. ii, 361)

অব্যর্থ এই উক্তি। প্রথম চরণের তারলা ও অনায়াস উচ্চারণভঙ্গি সরে-গিয়ে দ্বিতীয় চরণের শাসনরুদ্ধ যন্ত্রণাদায়ী উচ্চারণ মুহূর্তের মধ্যে পাঠকচিত্তকে বিদ্ধ করে। মৃত্যুপথযাত্রী হ্যামলেটের কণ্ঠে এই যন্ত্রণাদায়ী উচ্চারণ এখানে রূপ পেয়েছে; ডানিয়েল ওয়েবের ভাষায় বলা যায়, যন্ত্রণায় শাসনরুদ্ধ না হয়ে এই দ্বিতীয় চরণটি উচ্চারণ করা অসম্ভব। নাট্যকারের কাব্যপ্রতিভা ও নাট্য-প্রতিভার চূড়ান্ত পরিচায়ক এই সংলাপ শেকসপীঅরের স্টাইলের অঙ্গীভূত। একমাত্র শেকসপীঅর এটি রচনা করতে পারেন। স্টাইলের অব্যর্থতাই এখানে প্রমাণিত হয়।

স্টাইল ভাষার এমন একটি গুণ যা লেখকের বিশিষ্ট চিন্তা-ভাবনা-অনুভূতিকে অব্যর্থভাবে যথার্থ্যের সঙ্গে পাঠকমনে পৌঁছে দেয় : এই সিদ্ধান্ত থেকে আমরা পরবর্তী প্রসঙ্গে উপনীত হতে পারি।

গল্প পড়ার মধ্যে মূলতঃ পার্থক্য খুব বেশি নেই। যেখানে লেখকের অনুভূতি প্রাধান্য লাভ করে, সেখানে কখনো গল্প কখনো-বা পছন্দ তার প্রকাশবাহন হয়। যেখানে একান্ত ব্যক্তিক অনুভূতির প্রাধান্য সেখানে পছন্দ একমাত্র বাহন। আর যেখানে লেখকের চিন্তা প্রাধান্য লাভ করে, সেখানে গল্প প্রকাশবাহন রূপে দেখা দেয়। স্টাইল তখনই চূড়ান্ত সাফল্য অর্জন করে যখন তা অনুভূতি বা চিন্তাকে যথার্থরূপে প্রকাশ করে।

পছন্দ বলতে ছন্দোবদ্ধ নিয়মিত পর্বে বিভক্ত চরণকে বুঝি। কাব্যধর্মী গল্পকে এখানে পছন্দের অন্তর্ভুক্ত করা যায়। গল্পে নিয়মিত পর্ব নেই, তার

লক্ষ্য সাধার্থ্য, তার আবেদন পাঠকের বুদ্ধির কাছে। অপরপক্ষে পদ্ম পাঠককে অল্পভূতির উচ্চ স্তরে নিয়ে যায়, ছন্দ মিল ধ্বনির নিয়মিত ব্যবহারে এমন একটি পরিবেশ সৃষ্টি করে যা পাঠকের শ্রুতিকে ও চিত্তকে মুগ্ধ করে, পাঠককে অল্প জগতে নিয়ে যায়। গল্প পাঠককে এই পরিচিত পৃথিবীতেই বিচরণ করতে বলে; যুক্তি, পরিমিত, সাধার্থ্য ও চিন্তার স্বচ্ছতায় পাঠককে দীক্ষিত করে। পদ্মের লক্ষ্য পাঠকের অব্যবহিত প্রতিক্রিয়া, ছন্দের মধ্যে পাঠক-চিত্তের উপর দ্রুত প্রভাব বিস্তার, কাব্যধর্মী গল্পেরও তাই উদ্দিষ্ট। কিন্তু যুক্তিধর্মী গল্প পাঠকের অব্যবহিত পরাজয়ে আগ্রহী নয়, পাঠকের বুদ্ধিবৃত্তি ও যুক্তি-প্রবণতাকে জাগ্রত করে তাকে ধীরে ধীরে বশ করা তার অভিলাষ।

গল্প ও পদ্মের পার্থক্য খুব স্পষ্ট নয়, বরং সূক্ষ্ম। দুয়েরই কাজ মানসিক ক্রিয়ার প্রকাশ; পার্থক্য তার রূপে। বিভিন্ন মানসিক ক্রিয়ার মধ্যে যে প্রভেদ, গল্প পদ্মের ব্যবধান সেই প্রভেদের উপর নির্ভরশীল। দুয়েরই কারবার শব্দ নিয়ে; কিন্তু গল্প নির্ভর করে স্মৃতির উপর, অভিধানের উপর; আর পদ্ম নির্ভর করে শব্দ থেকে সৃষ্ট বাস্তবতার উপর। চিন্তা ও শব্দের সমবায়ের ভাষা গড়ে ওঠে—গল্প পদ্ম উভয়ের ক্ষেত্রেই একথা সত্য। কিন্তু পদ্মের লক্ষ্য ভাব ও অল্পভূতির ঘনীকরণ, গল্পের লক্ষ্য প্রক্ষেপণ। যে সমস্ত মানসিক ক্রিয়া ভাব ও চিন্তাকে সংহত ও ঘন করে, আর যে-সব মানসিক ক্রিয়া চিন্তাকে বিকীর্ণ করে, তাদের মধ্যে মূলত পার্থক্য আছে। ভাব ও অল্পভূতির ঘনীকরণ প্রক্রিয়ায় কবিতার জন্ম হয়। আর প্রক্ষেপণ ও বিকিরণ প্রক্রিয়ার কলে গল্প দেগা দেয়।^৬ সুতরাং গল্প পদ্মের মধ্যে পার্থক্য মূলত মানসিক ক্রিয়ার পার্থক্য। ঘনীকরণ প্রক্রিয়া থেকে ভাবের রূপান্তর হয়, সেখানে শব্দ হয়ে ওঠে নবতর ভাবের বাহন। কবিতার জন্মলগ্নে তাই শব্দের নবজন্ম ঘটে। কিন্তু যেখানে চিন্তার প্রক্ষেপণ ও বিকিরণ, সেখানে শব্দের নবজন্ম হয় না, সেখানে শব্দ নির্দিষ্ট অভিধানিক অর্থকে ব্যক্ত করে; এটাই হল গল্পের ক্রিয়া।

উৎকৃষ্ট গল্পভাষা আমাদের চিন্তা ও ভাবনা প্রকাশের সাহিত্যবাহন, আর পদ্মভাষা অল্পভূতি ও হৃদয়াবেগের প্রকাশবাহন। মননপ্রধান দার্শনিক কবিতার অভাব নেই, কাব্যগুণসমৃদ্ধ ভাবোচ্ছ্বসিত গল্পরচনাও অবিরল। কিন্তু আমরা যখন গল্পভাষার আশ্রয় নিই, তখন চিন্তাকে স্পষ্ট ভাষারূপ দিই। আর যখন কবিতার আশ্রয় কামনা করি, তখন হৃদয়াবেগ ও অল্পভূতিকে মুক্তি দিই। সুতরাং একথা অবশ্যস্বীকার্য, গল্পভাষা চিন্তা ও মননক্রিয়ার ভাষারূপ,

আর পঞ্চভাষা হৃদয়াবেগ ও আনন্দবেদনা-অনুভূতির ভাষারূপ। গল্পভাষা আধুনিকতার প্রধান বাহন। বিশ্লেষণ, বিচার, সংশয় ও জিজ্ঞাসা আধুনিক চিন্তাপদ্ধতির প্রধান লক্ষণ। আবেগহীন নির্মোহ বিজ্ঞানদৃষ্টি আধুনিক জীবনের ভিত্তিভূমি। গল্পভাষাই এই দৃষ্টি ও জিজ্ঞাসার বাহন। স্বার্থহীনতা, নৈব্যক্তিকতা, যথার্থ্য ও পরিমিতি গল্পের মূল উপাদান।

গল্প ও পঙ্খের মধ্যে যে ব্যবধান তা মূলত গুণগত ব্যবধান, আর সে ব্যবধান ধরা পড়ে ব্যক্ত ভাষারূপের প্রতিক্রিয়ায় এবং তার উদ্দেশ্যে।

গল্পভাষাকে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন জ্ঞানের ভাষা, আর পঙ্খভাষাকে ভাবের ভাষা। দুয়ের প্রকৃতিগত ব্যবধান দেখিয়ে তিনি বলেছেন,

“মাতৃষের বুদ্ধিসাধনার ভাষা আপন পূর্ণতা দেখিয়েছে দর্শনে বিজ্ঞানে। হৃদয়বৃত্তির চূড়ান্ত প্রকাশ কাব্যে। দুইয়ের ভাষায় অনেক তফাত। জ্ঞানের ভাষা যতদূর পরিষ্কার হওয়া চাই: তাতে ঠিক কথাটার ঠিক মানে থাকা দরকার, সাজসজ্জার বাহুল্যে সে যেন আচ্ছন্ন না হয়। কিন্তু ভাবের ভাষা কিছু যদি অস্পষ্ট থাকে, যদি সোজা করে না বলা হয়, যদি তাতে অলংকার থাকে উপযুক্ত মতো, তাতেই কাজ দেয় বেশি। জ্ঞানের ভাষায় চাই স্পষ্ট অর্থ; ভাবের ভাষায় চাই ইশারা, হয়তো অর্থ বাকা করে দিয়ে।”^৬

গল্প ও পঙ্খের মধ্যে পার্থক্যের লক্ষণ কি কি?

মারজোরি বোল্টন ‘দি অ্যানাটমি অফ প্রোজ’ (১৯৫৪) গ্রন্থে এই প্রশ্নের উত্তরে তিনটি লক্ষণ নির্দেশ করেছেন।

প্রথমত, পঙ্খের ছন্দ (রীদম্) নির্ভর করে পর্ব ও মাত্রাগত ছাঁচের (প্যাটার্নের) নিয়মিত পুনরাবৃত্তি উপর। অন্ত্যমিল, অন্তর্মিল, স্বরধ্বনির মিল, অনুপ্রাস, ধ্রুপদের ছাঁচও পঙ্খে ব্যবহৃত হয়। গল্পের ছন্দ নির্ভর করে বৈচিত্র্যের উপর। গদ্যে চরণ ও মিলের ব্যবহার দোষ বলেই গণ্য হয়।

দ্বিতীয়ত, গল্পে ও পঙ্খে শব্দের কাজ এক নয়। পঙ্খে শব্দের স্পষ্ট অর্থ সব সময় দাবি করা হয় না। স্বার্থবোধক ও অনুকার শব্দ পঙ্খে ব্যবহৃত হয়, কখনো বা অর্থ ছেড়ে ছন্দের খাতিরেই শব্দের ব্যবহার ঘটে কিন্তু গল্পে শব্দের ব্যবহার হয় প্রয়োজনের খাতিরে, নির্দিষ্ট অর্থের প্রকাশে। একটি নির্দিষ্ট সময়ে শব্দের যে একটিমাত্র অপরিবর্তনীয় অর্থ, তার দিকে লক্ষ্য রেখেই গল্পে শব্দ প্রয়োগ করা হয়। স্বচ্ছতা বা স্পষ্টতা (ক্ল্যারিটি) গল্পের প্রধানতম গুণ, পঙ্খে তা অপ্রধান। গল্পে চাই স্পষ্টতা, পঙ্খে ইশারা।

তৃতীয়ত, সুনির্দিষ্ট অর্থ প্রকাশে ও ব্যবহারিক প্রয়োজন সাধনে শব্দের যে ব্যবহার, তা গল্পকে করে তুলেছে চিন্তার ভাষা, মননের ভাষা, কাজের ভাষা। পণ্ড এইসব উদ্দেশ্য সাধন করে না। পদ্য আমাদের আনন্দ বেদনাকে, হৃদয়ানুভূতিকে প্রকাশ করে বলে আলাংকারিক রূপ ধারণ করে, স্পষ্টতা ছেড়ে ব্যঞ্জনায়, প্রত্যক্ষতা ছেড়ে অপ্ৰত্যক্ষতায়, অর্থ ছেড়ে ধ্বনিতে সার্থকতা খুঁজে পায়। পদ্যে যে আবেগ ও অনুভূতি ব্যক্ত হয়, তা গদ্যে ব্যক্ত আবেগ অনুভূতি থেকে তীব্রতর।

শ্রীমতী বোল্টনের এই বিশ্লেষণ থেকে গল্প ও পণ্ডের পার্থক্য আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। তবে একথাও সত্য যে, পোপ বা হুইটম্যানের কবিতা সত্যিকারের কবিতা নয়, গল্প বা ক্রী ভর্স মাত্র। আবার ল্যাণ্ডর বা জেমস জয়ন্স-এর গল্প সত্যিকারের গল্প নয়, পণ্ডের রকমফের মাত্র। রবীন্দ্রনাথের ‘পুনশ্চের’ ভাষাকে গল্পভাষা বলে স্বীকার করা কঠিন ‘ছিন্নপত্রের’ গল্প অনেক সময়ই গল্পধর্মকে লঙ্ঘন করে গিয়েছে, কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদারের ‘সদ্যাব-শতকে’র ভাষাকে বিশুদ্ধ গল্পভাষা বলে মেনে নিতে অনেকেই রাজি হবেন না। সুতরাং গল্প ও পণ্ডের মধ্যে ব্যবধান হয়ে দাঁড়াচ্ছে অনেকটা গুণগত ব্যবধান।

গল্প পণ্ডের উপাদান বিচার করে আমরা অনেক সময় দুয়ের প্রকৃতি অনুধাবন করতে পারি। ক্রী ভর্স বাদ দিলে পণ্ডের উপাদান এইগুলি—পব, চরণ, স্তবক, স্তবকগুচ্ছ, স্তবক-বন্ধ, সর্গ-বন্ধ। গল্পের উপাদান এইগুলি—শব্দ, বাক্য, হ্রস্ব বাক্য, বাক্যাংশ (ফ্রেজ, ক্লজ) সমবায় গঠিত দীর্ঘ বাক্য, অনুচ্ছেদ, পরিচ্ছেদ বা অধ্যায়। বিষয় ও উদ্দেশ্যভেদে গল্পের নানা নমুনা পাওয়া যায়—বর্ণনামূলক, যুক্তিবিচারমূলক, নাট্যধর্মী, চিন্তামূলক এবং জ্ঞাতব্যাত্ম্যমূলক গদ্য।

গদ্য ও পণ্ডের মধ্যে গুণগত ব্যবধান এতক্ষণ লক্ষ্য করেছি। কিন্তু দুয়ের মধ্যে মিল আছে একটি ক্ষেত্রে; তা হ’ল সিমিলি-মেটাফর-এর ব্যবহারে। উপমা, উৎপ্রেক্ষা ও রূপক অলংকার ব্যবহারের স্বাধীনতা ও সুযোগ দুয়েরই আছে। পূর্বেই লক্ষ্য করেছি, এই মেটাফর বহিরঙ্গ অলংকার নয়, স্টাইলেরই অনঙ্গভূত।

আমরা দৈনন্দিন জীবনে কথাবার্তায় এই অর্থালংকার ব্যবহার করে থাকি। বস্তুতঃ সে বিষয়ে সচেতন নই বলেই মেটাফর ব্যবহারে আমাদের স্বাভাবিক প্রবণতায় আমরা গুরুত্ব আরোপ করি না। যে-সব উপাদান

(ছন্দ, সংগীত, কল্পচিত্র, নির্বাচিত জ্বলন্ত শব্দ) গঠের আছে, তার কিছুই গঠের নেই, আর সে কারণেই গঠে মেটাফর-এর উপর আমাদের বিশেষভাবে নির্ভর করতে হয়। কেবল মেটাফর নয়, সিমিলি-ও আমরা সদাসর্বদা ব্যবহার করে থাকি। রূপক, উপমা, উৎপ্রেক্ষা তাই গঠের প্রধান অবলম্বন।

উপমা উৎপ্রেক্ষা রূপক (মেটাফর-সিমিলি) আমাদের কী দেয়? অ্যারিস্তোতল এই প্রশ্নের উত্তরে বলেছেন—স্বচ্ছতা (ক্ল্যারিটি), স্মৃতি (ডিলাইটফুলনেস্) ও নবীনতা (আনফ্যামিলিয়ারিটি)।^১ এই তিনটি গুণ কেউ কাউকে ধরে দিতে পারে না, নিজেকেই অর্জন করতে হয়। সুতরাং সার্থক গদ্যলেখককে এই গুণগুলি আপন শক্তিতে অর্জন করতে হয়। গঠের স্টাইল এই সব গুণের ভিত্তিতেই গড়ে ওঠে।

স্টাইল মূলতঃ লেখক-ব্যক্তিত্বেরই প্রকাশ; পাঠকমনের সঙ্গে লেখকের যোগসাধনের সেতু। শব্দ, বাক্য, চিত্রকল্প, অলংকারের আবরণ-মণ্ডিত যে লেখক-ব্যক্তিত্ব, তারই নাম স্টাইল। তা ব্যক্তির পোষাক নয়, তার রক্ত মাংস হাড়। চিন্তা অমুভূতি-উপলব্ধি থেকেই স্টাইলের উৎপত্তি, সুতরাং স্টাইলকে এদের থেকে বিচ্ছিন্ন করে দেখা যায় না।

স্টাইল যখন লেখক-ব্যক্তিত্বেরই প্রকাশ তখন স্টাইলের স্বরূপ-সন্ধান লেখক-ব্যক্তিত্বের গুণ-সন্ধানের নামান্তর। এবার তারই সন্ধান আমাদের স্বাত্ম্য।

॥ দুই ॥

সমাজে ভাষার সার্থকতা কোথায়? মনোভাব প্রকাশেই ভাষার সার্থকতা। একজন অগ্নজনের কাছে তার মনোভাব প্রকাশে ভাষার সাহায্য গ্রহণ করে। স্বভাবতই ভাষা স্বত স্বচ্ছ হবে স্পষ্ট হবে, মনোভাব ততই স্পষ্ট হবে। তাই ভাষার প্রথম গুণ—স্বচ্ছতা, স্পষ্টতা। এই গুণ স্টাইলের ভিত্তিভূমি। গীতি-কবিতা ও স্বগতোক্তিতে নিজের কাছেই মনোভাব প্রকাশ করা হয়; কিন্তু কথাবার্তা ও লিখিত গদ্যরচনায় আমরা পরের কাছেই মনোভাব প্রকাশ করি। সুতরাং কীভাবে পরের চিত্তকে অধিকার করা যায়, সেদিকেই ভাষার লক্ষ্য থাকে। অস্বচ্ছতা, অস্পষ্টতা, ধোঁয়াটে ভাব বর্জন করাই ভাষার সাধনা।

আনাতোল ফ্রাঁস ফরাসি গদ্য-স্টাইলের বর্ণনা দিতে গিয়ে বলেছেন—গদ্যের প্রধান গুণ স্বচ্ছতা, গভীর স্বচ্ছতা, অশেষ স্বচ্ছতা।^৮ চিন্তা-শৃঙ্খলা থেকে ভাষার স্বচ্ছতা আসে। যেখানে চিন্তাদৈবত্ব, চিন্তায় অসংলগ্নতা, প্রসঙ্গের সংখ্যাধিক্য, প্রসঙ্গচ্যুতি, একসঙ্গে বহু কথা বলার প্রয়াস, আড়ম্বরপ্রবণতা, অবিবেচনা সেখানেই ভাষায় অস্বচ্ছতা, অস্পষ্টতা দেখা দেয়। এই সব দোষ দূর করার উপায় কি? উপায় দুটি—সর্বজনবোধগম্যতা লাভের প্রয়াস, আর অলংকার ধ্বনি ও চিন্তার জন্তে প্রশংসালভের দুর্বলতা বর্জন। ফরাসি নাট্যকার মলিয়ের সম্পর্কে বহুশ্রুত গল্পটি এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে। তিনি নাটক লিখে তাঁর রাঁধুনীকে পড়ে শোনাতেন। রাঁধুনীর বোধগম্যতার দ্বারা তিনি সংলাপের সার্থকতা বিচার করতেন। যে গল্পলেখক আত্মসম্মতি, আত্মকেন্দ্রিক ও ভাষার বাহ্যিক চাকচিক্যের অহুরাগী, তার লেখাতেই স্বচ্ছতা গুণের অভাব লক্ষ্য করা যায়।

অস্বচ্ছ ধোঁয়াটে আড়ম্বরযুক্ত অসংলগ্ন স্টাইলের যৎকিঞ্চিৎ নমুনা এখানে উপস্থিত করছি :

“গুপ্ত কবির রচনাতে খুব গূঢ়ভাব বা কল্পনার বিশেষ লাভণ্যময়ী লীলাখেলা না থাকিলেও ভাবকে কখন ভাষার বিরাগ জ্ঞাত ত্রিয়মাণ হইতে হয় নাই। অনেক সময় হয়ত গরীয়সী ভাষার রূপচ্ছটায়, অলংকার ঘটায় কিশোর ভাব বিলীন হইয়া গিয়াছে, কিন্তু প্রৌঢ়ভাব কখন রূগুণা, ভগ্না, রোগিণী ভাষাকে সন্ধিনী পাইয়াছে বলিয়া দীর্ঘশ্বাস ত্যাগ করে নাই।

ঈশ্বর গুপ্তের ভাষা চিরদিনই চিরযৌবনী। ভাষা কোথাও তুব্ড়ির মত ফুটিতেছে—আর চারিদিকে কেবল ফুল উঠিতেছে; কোথাও ভাদ্রের গঙ্গার মত ছুটিতেছে—পালভরে কত তরই না তাহাতে চলিয়াছে; কোথাও বসন্তে লতার মত ধীরে ধীরে ছলিতেছে—ফুলের গন্ধে ভোর করে; কোথাও ঝড়—বৃষ্টি বাদলের মত তড় তড় করিয়া শিল পড়িতেছে। ঈশ্বর গুপ্তের ভাষা দুঃস্থ বালকের মত ধরি ধরি করিতে করিতে কুঁদিয়া কুঁদিয়া যায়,—ঠাকুর-দাদাকে একটা চড় মারিয়া, ঠাকুরগদিদির দিকে একবার সহাস্ত মুখভঙ্গি করিয়া, তবে নাচিতে নাচিতে ফিরিয়া আসে। ভাষা বড় দুঃস্থ।”^৯

চিন্তাদৈবত্ব, বক্তব্যের অস্পষ্টতা ও শব্দালংকার-প্রিয়তা এই স্টাইলকে ব্যর্থ করে দিয়েছে।

স্টাইলের পরবর্তী গুণ সংক্ষিপ্ততা, পরিমিতি। ‘বুদ্ধিদীপ্ত আলোচনার আত্মা

পরিমিতি—‘ব্রেভিটি ইজ দি সোল অফ উইট’—মন্তব্যের দ্বারা এই সত্যই হ্যামলেট নাটকের পোলোনিয়াস বুঝাতে চেয়েছিলেন। আর প্রমথ চৌধুরী এই সত্যকেই উপস্থিত করেছিলেন তাঁর বিশিষ্ট ভঙ্গিতে—‘অনেকখানি ভাব মরে একটুখানি ভাষায় পরিণত না হলে রসগ্রাহী লোকের নিকট তা মূখরোচক হয় না। এই ধারণাটি যদি আমাদের মনে স্থান পেত, তা হলে আমরা সিকি পয়সার ভাবে আত্মহারা হয়ে কলার অমূল্য আত্মসংযম হতে ভ্রষ্ট হতুম না।’^{১০}

অতিকথন বর্জন করে মিতভাষণে, অসংযত ভাবোচ্ছ্বাস বর্জন করে আত্মসংযত পরিমিত বক্তব্যে উপনীত হবার সাধনাই স্টাইলের সাধনা। এই সাধনা, হৃৎকের বিষয়, সকল গন্ত্যলেককে আকর্ষণ করে না।

অতিকথন-দোষদুষ্ট স্টাইলের সামান্য নমুনা এখানে উদ্ধার করি :

“মহুগুজগতে নিখুঁত রূপ নাই এবং নিখুঁত কাব্য নাই। কবিবর নবীনচন্দ্র সেনের এই কাব্যখানিও সর্বাংশে নিখুঁত নহে। তবে, একথা তথাপি অস্বীকার্য চিন্তে বলা যাইতে পারে যে, ‘পলাসির যুদ্ধ’ কাব্যে সর্বত্রই তাঁহার অসাধারণ কবিত্বের নিদর্শন রহিয়াছে। ইহা নিশ্চয়ই বাংলা ভাষার কণ্ঠহারে একটি কমনীয় আভরণরূপ গ্রন্থিত হইবে, এবং যতদিন এই ভাষা জীবিত থাকিবে, ততদিনই ইহার প্রফুল্লকান্তি বঙ্গবাসীর হৃদয়দর্পণে প্রতিফলিত হইবে।”^{১১}

এখানে ভাবের উচ্ছ্বাস ও বক্তব্যের অসংযত প্রকাশ স্টাইলকে ব্যর্থ করেছে। বক্তব্যে পরিমিত প্রকাশ রচনাকে কেবল সংহতি ও পরিপাটি দান করে না, সেই সঙ্গে উন্নত ও উৎকৃষ্ট করে,—এই উপলব্ধির শোচনীয় অল্পপস্থিতি এই উদ্যুতিতে অনায়াস লক্ষ্যীয়।

এপিগ্রামের পরিমিতি ও সংহতি রচনাকে যে পরিমিত শ্রী দান করে, সে সম্পর্কে প্রমথ চৌধুরীর সচেতনতা খুব কম বাংলা লেখকেরই আছে। প্রাচীন সংস্কৃত চীনা ও গ্রীক কবিতায় এই গুণটির বিশেষ চর্চা হয়েছিল। ফরাসি সাহিত্যেও এহু গুণের চর্চা লক্ষ্য করা যায়। ল্য ফঁতেন, ল্য রোশফুকো, ল্য ক্রয়ে-র রচনায় এই গুণের সার্থক স্বীকৃতি প্রমথ চৌধুরীকে উৎসাহিত করেছিল। কবি ভারতচন্দ্র রায়ের স্বপ্নাকর তীক্ষ্ণাণ শ্লোক তাঁকে এই পথে চালনা করেছিল। এই জগ্রেই তিনি সনেটে বনেট-পরা সরস্বতীকে চেয়েছিলেন, আলুয়ায়িতকুস্তলা শিখিলবাস বিশৃঙ্খলসৌন্দর্য কবিতা-বিনিতার আরাধনা করেন নি। ইংরেজিতে প্যেপ্-এর কবিতায়, স্টার্ন বার্ক ও ল্যাণ্ডের গদ্যে, ফরাসিতে পূর্বোক্ত কবিদের রচনায়, ভোলভের ও

ম'তান্ধ-এর গল্পে এই বৈশিষ্ট্য অনায়াসলক্ষণীয়। এঁরা লকলেই বিশ্বাস করতেন বুদ্ধিদীপ্ত প্রাণচঞ্চল রচনার ভিত্তি পরিমিতি ও সংহতি (ত্রৈভিটি)। এই গুণ রচনাকে দেয় গতি ও শক্তি, লাভণ্য ও ইঙ্গিতধর্মিতা, স্বচ্ছতা ও স্পষ্টতা।

কিন্তু পরিমিতি ও সংক্ষিপ্তির অতিচর্চায় যে বিপদ আছে, সে-বিষয়ে আমরা উদাসীন থাকতে পারি না। ভাবের অতি সংহতি, ভাষার ঘন-পিনাকতা, বক্তব্যের তীক্ষ্ণাগ্র সংক্ষিপ্তি অনেক সময় পাঠকের সম্পূর্ণ মনোযোগ দাবি করে। এক মুহূর্তের অনবধানতায় একটি মূল্যবান শব্দ সে হারাতে পারে। পাঠকমনের এইসব ক্ষেত্রে কোনো অবসর থাকে না, তাকে সদাজাগ্রত থাকতে হয়। পাঠকের থাকে না চিন্তার অবসর, থাকে না আত্মমগ্নতার অবকাশ, থাকে না বক্তব্যকে আপন ভাবে উপভোগের সুযোগ।

সেইক্ষেত্রে প্রয়োজন অবকাশ, বিবাম, অবসর। এখানেই পাই স্টাইলের তৃতীয় গুণ—বৈচিত্র্য। বৈচিত্র্যহীন তীক্ষ্ণাগ্র সংহত চিন্তাসমৃদ্ধ রচনা অনেক সময়েই পাঠকমনের এত বেশি মনোযোগ ও আত্মগত্যা দাবি করে যে রচনার মূল উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হয়ে যায়। একারণেই রচনায় বৈচিত্র্যসাধন লেখকের অগ্রতম লক্ষ্য হওয়া উচিত।

বৈচিত্র্য কেবল প্রকাশভঙ্গির নয়; লেখকের মেজাজের বৈচিত্র্য, অহু-ভূতির বৈচিত্র্য, লেখকের কণ্ঠস্বরের বৈচিত্র্য পাঠককে যে বিচিত্র স্বাদ দেয়, তাতে রচনা আরো উপভোগ্য হয়ে ওঠে। যদি বারো মাস তিরিশ দিন পোলাও খেতে হয়, তাহলে শেষপর্যন্ত রসনার স্বাদ চলে যায়,—এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। বিচিত্র প্রক্রিয়ায় রন্ধন যেমন ব্যঞ্জনের স্বাদ বাড়ায়, তেমনি রচনায় বৈচিত্র্য রচনাকে উপভোগ্য করে তোলে। শেকসপীয়ারের উপভোগ্যতার মূলে যে ক'টি উপাদান আছে, বৈচিত্র্য তাদের অগ্রতম, একথা নিঃসংশয়ে বলা যায়। সুতরাং স্টাইলের অগ্রতম বৈশিষ্ট্য বৈচিত্র্য এবং বৈচিত্র্যের অভাবে স্টাইলের অপকর্ষ, এই সত্য আমাদের মনে নিতে হয়।

স্টাইলের পরবর্তী গুণ—তার নাগরিকতা (আরব্যানিটি)। চিত্তবৃত্তির বাহ্যল্যবর্জিত আভিজাত্য, বুদ্ধিপ্রবণ মননশীলতা, যুক্তিধর্মিতা ও প্রাণের সজীবতা নাগরিকতা-গুণের লক্ষণ। এর বিপরীত চিত্র হল গ্রাম্যতা

(ইনডিসেন্সি), তাকেই সংস্কৃত আলংকারিকরা বলেছেন অল্লীলতা। প্রথম চৌধুরী এই গ্রাম্যতা বা অল্লীলতা প্রসঙ্গে মন্তব্য করেছেন : “তাদের মতে অল্লীলতা-দোষ হচ্ছে কাব্য-দেহের দোষ, অপর কোনো বস্তুর নয়। তাঁদের বিচার পোয়েটিক্স-এর অন্তর্ভুক্ত, এথিক্স-এর নয়।”^{১২} বামন প্রমুখ আলংকারিকরা বলেন, গ্রাম্যতা (ভাঙ্গারিটি) হচ্ছে শব্দের দোষ। শব্দ ব্যবহারে দুইতা বা গ্রাম্যতাই অল্লীলতা। বামনের এই কথাটি অলংকার-শাস্ত্রের শেষ কথা বলে প্রথম চৌধুরী মনে করেন—‘ব্রীড়াজুগুপ্যামঙ্গলা-তরুদায়ী’—যে কথা শুনে মনে লজ্জা ঘুণা অথবা অমঙ্গলের আশংকা উদয় হয়, সেই বাক্যই অল্লীল। সহৃদয় সামাজিকের (কালচার্ড) মনে যদি লজ্জা বা ঘুণার ভাব জন্মে, তবে তার উৎস যে রচনা, তা অল্লীল, গ্রাম্য।

গ্রাম্যতা বলতে বুঝি চিন্তের অসুদারতা, দৃষ্টির সংকীর্ণতা, যে-কোনো পরিবর্তনের প্রতি বিমুখতা, শ্রেষ্ঠত্বাভিমান। গ্রাম্যত্ব, উপনাগরিকতা, প্রাদেশিকতা অনেক সময়ে লেখাকে আচ্ছন্ন করে। গুণগ্রাহিতার অভাব ও নোতুনের প্রতি বিরাগ গ্রাম্যতায় লক্ষণীয়। মহাভারতের ঐতিহাসিকতা বিচার প্রসঙ্গে (‘কৃষ্ণচরিত্র’) বঙ্কিমচন্দ্র মাত্র কয়েকটি স্থানে গ্রাম্য রুচির পরিচয় দিয়েছেন, বিদেশী পণ্ডিতদের প্রতি অকারণ উন্মাদ, অযৌক্তিক ক্রোধ ও নোতুনের প্রতি বিরাগ প্রকাশ করেছেন। অক্ষয়চন্দ্র সরকার, চন্দ্রনাথ বসু প্রমুখ নীতিবাদীদের লেখায় এই দোষ প্রায়শই লক্ষ্য করা যায়।

গ্রাম্যতার বিপরীতধর্মিতাই নাগরিকতা। সহাস্ত রসিকতা, মাজিত বুদ্ধি, পরিচ্ছন্ন চিন্তা, শব্দ ব্যবহারে ক্রটিহীনতা, বৈদগ্ধ্য ও চিন্তের উদারতা নাগরিকতার নামাস্তর। ভদ্রতা ও নাগরিকতা বলতে মূলতঃ অমাজিত স্থূল গ্রাম্য রুচির বিপরীত দিককেই বুঝায়। লেখকের মাজিত ব্যক্তিত্বের, বৈদগ্ধ্যের প্রকাশই নাগরিকতা। দাস্তে, মিন্টন, সুইফট, ব্লেক, শাতোব্রিয়ঁ পাঠকের প্রতি নির্মম, অপ্রিয় সত্যভাষণে অকুণ্ঠ, মানবিক দুর্বলতার কষাঘাতে ক্ষমাহীন। পাঠকের সঙ্গে এঁদের প্রীতিসম্পর্ক গড়ে ওঠে না। অপর পক্ষে হোরেস, চসার, মঁতেন, মলেক্সার, গোল্ডস্মিথ, ডিকেন্স, ল্যাম্ পাঠকের সহমর্মী, সখা, বন্ধু হয়ে ওঠেন প্রীতিপ্রদ ব্যক্তিত্বের জন্তে। তাঁরা পাঠকের দুর্বলতাকে ক্ষমাশীল হাশ্বে অভিষিক্ত করেন, পাঠকের ভয় ভাঙিয়ে কাছে টেনে নেন। এই কারণে চন্দ্রনাথ বসু বা সুরেশচন্দ্র সমাজপতি অপেক্ষা প্রথম চৌধুরী বা প্রিয়নাথ সেনের সঙ্গে পাঠক-হিসেবে আমার সম্পর্ক

ঘনিষ্ঠতর। এই কারণে যোগেন্দ্রনাথ বিজ্ঞানভূষণ ও পূর্ণচন্দ্র বসুকে দূর থেকে নমস্কার করি; কিন্তু হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ও বলেন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাছে গিয়ে বলি।

নাগরিকতা-গুণের দ্বারা পাঠকের সঙ্গে লেখকের প্রীতি-সম্পর্ক স্থাপিত হয়, পাঠক অজ্ঞাতসারে লেখকের অহুভূতিলোকে উঠে আসেন, তাঁর আনন্দ বেদনার অংশীদার হন।

নাগরিকতা-গুণের অভাবে স্টাইলে যে দোষ ঘটে, প্রথমে তার পরিচয় গ্রহণ করি। শেকসপীয়ারের ‘ওথেলো’ নাটকের শেষাংশে ওথেলো-কর্তৃক ডেসডিমনা-হত্যাদৃশ্যের নিম্নতম আলোচনায় যে দৃষ্টিভঙ্গি ব্যক্ত হয়েছে, তা পাঠককে কাছে টানে না, দূরে ঠেলে দেয় :

“একজন প্রভাবিত বুদ্ধিহীন যুবক মত লোকের প্রতি কিছু এত সহানুভূতি জন্মিতে পারে না যে, নিতান্ত নিবপরাধা স্ত্রীর হত্যা তাহার (সহৃদয় ব্যক্তির) সহ্য হইবে। কোন ঘোর মহাপাতকের খুন হইলে তবু লোক বলিতে পারে, কি হইবে? রাগের মাথায় হইয়া গিয়াছে। তথাপি স্ত্রী-হত্যা সম্পূর্ণরূপে নিষিদ্ধ। পাপীষমী স্ত্রীকে পরিত্যাগ করাই বিধেয়। গোঁয়াব লোকের প্রতি কাহার দয়ার দৃষ্টি হইতে পারে? হিন্দুব চক্ষে যে আদর্শ রহিয়াছে, প্রকৃত সহৃদয় হিন্দুব বাহা রুচি হওয়া উচিত, হিন্দু সমাজের এবং হিন্দুধর্মের বাহা বিধান, স্ত্রীহত্যা তাহার সম্পূর্ণ বিরোধী। আবার সেই স্ত্রীকে যখন নিবপরাধা বলিয়া বিলক্ষণ জানা যাইতেছে, তখন তাহার হত্যা কোন হিন্দু পণ্ডিতে বা দেখিতে পারেন? সেরূপ স্ত্রীহত্যা দেখাতে কি মনের মলিনতা জন্মে না, অন্তরে পাপস্পর্শ হয় না? সুতরাং তাহা দেখিতেও পাতক আছে।

প্রকাশ্য রঙ্গভূমিতে এই স্ত্রীহত্যার অভিনয় প্রদর্শন করা হিন্দু ধর্মাদর্শের সম্পূর্ণ বিপরীত।... বাস্তবিক বাহা ইউরোপে ট্রাজেডি বলিয়া বিখ্যাত, আমাদের দেশে দশরূপক মধ্যে তাহার স্থান হইতে পারে না। কারণ তাহা হিন্দু ধর্মাদর্শের বিপরীত হওয়াতে নাটকীয় নিয়ম ও আদর্শেরও বিপরীত হইয়াছে। সেই ট্রাজেডি এদেশে আসিয়া কি অনর্থই না ঘটিয়াছে।”^{১৩}

এই স্টাইল গ্রাম্যতা-দোষহুট, নাগরিকতা গুণবঞ্চিত, কারণ লেখক এখানে সংকীর্ণ অল্পদার রক্ষণশীল বিচারবুদ্ধির পরিচয় দিয়েছেন এবং সাহিত্য-ক্লাচর পরিবর্তনে বিন্দুয়াত্র আগ্রহ দেখান নি। এই রচনা একটি উৎকৃষ্ট নাট্য-দৃশ্যের প্রতি পাঠকমনে জুগুপ্সা ও আতঙ্ক সৃষ্টি করে, সামাজিক সংস্কারের

চাপে সাহিত্যবোধকে দলিত করে, পাঠকের সঙ্গে লেখকের কোনো প্রীতি-সম্পর্ক গড়ে তোলে না।

নাগরিকতা-গুণ কীভাবে স্টাইলকে হার্দ্য ও স্বাচ্ছন্দ্য করে তোলে, কীভাবে লেখক পাঠককে তাঁর সৌন্দর্যলোকে উন্মত্ত করেন, তার পরিচয় পাই নিম্নলিখিত রচনায় :

“এখন আমরা পাঠকের সহিত প্রথমবাবুর কবিতা-পাঠের আনন্দ উপভোগ করিব।

প্রবন্ধের গোড়াতেই আমরা প্রথমবাবুর স্বাভাব্য বা বিশেষত্বের উল্লেখ করিয়াছি। প্রধানত এই বিশেষত্ব তাঁহার মানসিক দৃষ্টিতে। তিনি যে কোনও বিষয়ের আলোচনা করেন, তাহার বর্ণনায় বা রহস্য উদ্ভাবনে যতই কেন চিন্তার গভীরতা বা প্রগাঢ়তা থাক, তাহার ভিতর হাসির একটু আভাস, পরিহাসের একটু জ্বালা দেখা যায়। তিনি জীবনের কোনও বিষয়কেই এত বড় মনে করেন না—এত প্রাধান্য দেন না যে, তাহার খাতিরে জীবনের অপর সকল বিষয়কে উপেক্ষা করা যাইতে পারে। সমাজ-সংসার, পাপ-পুণ্য, সুখ-দুঃখ, সকলই জীবনের অংশমাত্র, কোনটাই সমগ্র জীবন নয়। একের জন্ত অপর কোনটিকে তুমি উড়াইয়া দিতে পার না। তুমি যাহাকে এত বড় করিয়া দেখিতেছ, তাহার ভিতরও ক্ষুদ্রত্বের উপাদান আছে। তাই তাঁহার অনেক সনেটেই তিনি গুরু-বিষয়-সকলকে লঘুভাবে এবং ‘লঘু-বিষয়-সকলকে গুরুভাবে দেখিয়াছেন, এবং তাঁহার লিখনীর স্পর্শ এমনই লঘু—তাঁহার ভাব ও ভাষায় এমন একটি স্পর্শাতীত অনির্দেশ-ভঙ্গী আছে যে, তুমি ঠিক বুঝিতে পারিবে না, কোন্ কথটি তিনি প্রশংসাকল্পে এবং কোন্ কথটিই বা অপ্ৰশংসাকল্পে বলিতেছেন। বিখ্যাত সমসাময়িক ফরাসী লেখক আনাতোল্ ফ্রান্সের মনের প্রকৃতি অনেকটা এই রকমের।

এই ভাব ও মনোভঙ্গীর উপযুক্ত সহায় তরুণযোগিনী ভাষা।...তিনি কোনও শ্রেণীর শব্দকেই নির্বাসিত করেন নাই। অভঙ্গ-কুলীন ‘সাদু’ শব্দের সঙ্গে তিনি জাতিহীন ‘ইতর’ শব্দকেও এক পংক্তিতে বসাইয়াছেন। তাহাতে যে ভাষার শক্তি বাড়িয়াছে, কে তাহা অস্বীকার করিবে?—ভাষার জীবন শব্দ। যখন দেখিবে, শব্দ-সংখ্যায় গণ্ডী পড়িয়াছে, তখনই বুঝিতে হইবে, ভাষার জীবনীশক্তিরও হ্রাস পাইয়াছে।

কবির যে মনোধর্মের কথা আমি উপরে উল্লেখ করিয়াছি, তাহা তাঁহার

‘বিশ্বরূপ’, ‘বিশ্বকোষ’, ‘বিশ্বব্যাকরণ’ ও ‘আত্মপ্রকাশ’ নামক কয়েকটি সনেটে বেশ সুপ্রকাশ। বিশ্বরহস্য লইয়া এক শ্রেণীর লোক এত উন্নত যে, তাহারা জীবনকে জীবন বলিয়া উপভোগ করিতে পারে না—তাহারা অহঙ্কণ তর্কবিতর্কে মত্ত। কবি কিন্তু বিজ্ঞের ত্রাণ কল্পনা-স্থখে গুপ্ত প্রান্তে লঘু আকর্ষণ দিয়া ঈষৎ হাস্য-রস্নিত-অপার্জ্বে বলিতেছেন,—

বিশ্ব সনে দিনরাত শুধু বোঝাপড়া,

সে ত নয় ঘর করা, করা সে ঝগড়া !

‘তার চেয়ে এস’ এই বিপুল বিশ্বে ছড়ানো প্রক্ষিপ্ত সকল টানিয়া লইয়া—

প্রতীক রচনা করি চিত্রিত সংক্ষিপ্ত,—

চতুর্দশ পদে বদ্ধ চতুর্দশ লোক !”^{১৪}

এই রচনায় নাগরিকতা-গুণ স্টাইলকে সমৃদ্ধ করেছে। লেখকের উদার জীবনবোধ, মার্জিত রুচি ও সংস্কারমুক্ত সাহিত্যবোধ সমালোচ্য কবির সঙ্গে পাঠকের যোগ সাধন করিয়েছে, পাঠকের সাহিত্যরুচিকে মার্জিত ও উন্নত করেছে, পাঠকমনে ব্রীড়া বা জুগুপ্সা নয়, একটি নোতুন সাহিত্য-আধারে (সনেট) প্রথাবজিত পথে জীবনোপভোগের পন্থা নির্দেশ করেছে।

গ্রাম্যতা-দোষ দূরীকরণের পন্থা কি ? অস্বচ্ছতা ও অস্পষ্টতা দূর হবে কি করে ? অতিকখন-দোষ বর্জনের উপায় কি ?

এই তিন প্রশ্নেরই এক উত্তর : চাই সরলতা (সিম্প্লিসিটি)। স্টাইলের অগ্রতম প্রধান গুণ সরলতা। যার হাতে প্রবন্ধ (এসে) স্বতন্ত্র শিল্পরূপ পরিগ্রহ করেছে, সেই নিপুণ ফরাসি গদ্যশিল্পী মঁতেন স্টাইলের তিনটি প্রধান গুণ নির্দেশ করে বলেছেন—চাই স্বচ্ছতা (ক্লারিটি), সংক্ষিপ্তি (ব্রেভিটি) ও সরলতা (সিম্প্লিসিটি)।^{১৫}

বাংলা গদ্যের অগ্রতম প্রধান শিল্পী বঙ্কিমচন্দ্র সরলতা-গুণকে স্টাইলের প্রধানতম গুণ বলে নির্দেশ করেছেন।

তার দুটি মূল্যবান উক্তি :

“রচনার প্রধান গুণ এবং প্রথম প্রয়োজন, সরলতা এবং স্পষ্টতা। যে রচনা সকলেই বুঝিতে পারে, এবং পড়িবারামাত্র যাহার অর্থ বুঝিতে পারে, যার, অর্থগোরব থাকিলে, তাহাই সর্বোৎকৃষ্ট রচনা। তাহার পর ভাষার সৌন্দর্য, সরলতা এবং স্পষ্টতার সহিত সৌন্দর্য মিশাইতে হইবে। অনেক রচনার মূখ্য

উদ্দেশ্য সৌন্দর্য, সে স্থলে সৌন্দর্যের অহরোধে শব্দের একটু অসাধারণতা সহ্য করিতে হইবে।”^{১০}

“সকল অলংকারের শ্রেষ্ঠ অলংকার সরলতা। যিনি সোজা কথায় আপনার মনের ভাব সহজে পাঠককে বুঝাইতে পারেন তিনিই শ্রেষ্ঠ লেখক। কেন না, লেখার উদ্দেশ্য পাঠককে বুঝান।”^{১১}

বস্তুত, রচনার প্রধান ও প্রথম গুণ সরলতা আয়ত্ত করিতে যে-কোনো গদ্য-লেখককে সমস্ত জীবন ব্যয় করিতে হয়। এখানেই স্টাইলের চূড়ান্ত পরিণতি। তা একদিনে হয় না, তা সাধনাসাপেক্ষ।

সরলতা ও স্পষ্টতা, সিম্প্রিসিটি ও ক্ল্যারিটি, দুয়ে মিলে স্টাইলের পূর্ণতা। সংস্কৃত অলংকারিকেরা একে বলেছেন—প্রসাদগুণ। প্রমথ চৌধুরীর কথায় এ হচ্ছে মনের আলো। ‘লেখকের মন থেকে ঐ আলো যখন বিষয়ের উপর ঠিকরে পড়ে তখন তা স্পষ্ট স্বচ্ছ সরল উজ্জ্বল হয়ে ওঠে। স্টাইলের বিচারে শেষ লক্ষ্য, এই প্রসাদগুণ।

বহুমুখ্যতার পরিণত সাহিত্যজীবনের রচনা থেকে প্রসাদগুণ-সমবিত একটি অংশ উদ্ধার করি :

“বর্ষাকাল। রাত্রি জ্যোৎস্না। জ্যোৎস্না এখন বড় উজ্জ্বল নয়, বড় মধুর, একটু অন্ধকারমাখা—পৃথিবীর স্বপ্নময় আবরণের মত। ত্রিশ্রোতা নদী বর্ষাকালের জলপ্লাবনে কূলে কূলে পরিপূর্ণ। চন্দ্রের কিরণ সেই তীব্রগতি নদী-জলের স্রোতের উপর—স্রোতে, আবর্তে, কদাচিৎ ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র তরঙ্গে জলিতেছে। কোথাও জল একটু ফুটিয়া উঠিতেছে—সেখানে একটু চিকিমিকি, কোথাও চরে ঠেকিয়া ক্ষুদ্র বীচিভঙ্গ হইতেছে, সেখানে একটু ঝিকিমিকি। তীরে, গাছের গোড়ায় জল আসিয়া লাগিয়াছে—গাছের ছায়া পড়িয়া সেখানে জল বড় অন্ধকার; অন্ধকারে গাছের ফুল, ফল, পাতা বাহিয়া তীব্র স্রোত চলিতেছে; তীরে ঠেকিয়া জল একটু তর-তর কল-কল পত-পত শব্দ করিতেছে—কিছু লে আধারে আধারে। আধারে, আধারে, সেই বিশাল জলধারা সমুদ্রাহুসঙ্কানে পক্ষিণীর বেগে ছুটিয়াছে। কূলে কূলে অসংখ্য কল-কল শব্দ, আবর্তের ঘোর গর্জন, প্রতিহত স্রোতের তেমনি গর্জন; সর্বশুদ্ধ একটা গম্ভীর গগনব্যাপী শব্দ উঠিতেছে।”^{১২}

এই গভ্যংশের প্রসাদগুণ সহজেই পাঠকের চিত্তদর্পণে ধরা পড়ে।

স্টাইলের পরবর্তী গুণ সরলতা। এই গুণের জন্ম লেখকের সহাস্ত

রসিকতায়, উদার জীবনদৃষ্টিতে, জীবনসম্ভোগের আনন্দে। এই সরসতা বা গুণ্ড হিউমর লেখাকে দেয় স্বাভূতা, পাঠকের মন ভরে ওঠে এক অনাস্বাদিত-পূর্ব আনন্দে। অমৃতা, ঈর্ষা, ঘেঘ, ঘৃণা, ক্রোধ, জুগুপ্সা এই গুণের পরিপন্থী। জুভেনাল, সুইফট, পোপ, ড্রাইডেন, ভোলতের, হোরেস আক্রমণাত্মক ব্যঙ্গরচনা লিখেছেন। প্রথম তিনজনের লেখায় তিক্ততা প্রাধান্য পেয়েছে, শেষোক্ত তিনজনের রচনায় সরসতা। এই কারণে শেষোক্ত তিনজনের রচনার উপভোগ্যতা প্রথমোক্ত তিন জনের লেখায় নেই।

সরসতা এমন একটি গুণ যার পরিচয় পাওয়া যায় আনন্দনে, ব্যাখ্যায় নয়। তাই আনন্দনে যাই।

বাংলা সরস গদ্যরচনার তিনটি উদাহরণ থেকে দেখা যাবে এই গুণ স্টাইলের অর্থাৎ লেখক-ব্যক্তিত্ব-প্রকাশের পক্ষে কতটা অপরিহার্য। জীবনে ও সাহিত্যে সরসতা ও স্মৃতির প্রয়োজন সম্পর্কে ফরাসি সাহিত্যের স্বীকৃতি এখানে স্মরণ করা যেতে পারে। রাবল্যো থেকে দোদে-ক্রাঁস পর্যন্ত ফরাসি সাহিত্যে সরসতা-গুণের চর্চা আমাদের দৃষ্টি এড়িয়ে যায় না।

বঙ্কিমচন্দ্র, স্বামী বিবেকানন্দ ও উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের লেখা থেকে তিনটি সরস রচনা উদ্ধার করছি—তিনটি স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব সরসতা-গুণে কিরকম উজ্জল হয়ে উঠেছে তা এখানে দেখা যাবে।

[ক] “নগেন্দ্র দেখিতে দেখিতে গেলেন, নদীর জল অবিরল চল চলিতেছে—ছুটিতেছে—বাতাসে নাচিতেছে—রোজে হাসিতেছে—আবর্তে ডাকিতেছে। জল অশ্রান্ত—অনন্ত—ক্ৰীড়াময়। জলের ধারে তীরে তীরে মাঠে মাঠে রাখালেরা গোরু চরাইতেছে, কেহ বা বৃক্ষের তলায় বসিয়া গান করিতেছে, কেহ বা তামাকু খাইতেছে, কেহ বা মারামারি করিতেছে, কেহ কেহ ভূজা খাইতেছে। কৃষক লাঙ্গল চষিতেছে, গোরু ঠেঙ্গাইতেছে, গোরুকে মানুষের অধিক করিয়া গালি দিতেছে, কৃষককেও কিছু কিছু ভাগ দিতেছে। ঘাটে ঘাটে কৃষকের মহিষীরাও কলসী, ছেঁড়া কাঁথা, পচা মাছুর, রূপার তাবিজ, নাকছাষি, পিতলের পৈঁচে, দুই মালের ময়লা পরিধেয় বস্ত্র, মসীনিন্দিত গায়ের বর্ণ, রুক্ষ কেশ লইয়া বিরাজ করিতেছেন; তাহার মধ্যে কোন স্ত্রন্দরী মাথায় কাদা মাখিয়া মাথা ঘষিতেছেন। কেহ ছেলে ঠেঙ্গাইতেছেন, কেহ কোন অহুদ্বিষ্টা, অব্যক্তনাম্নী প্রতিবাসিনীর সঙ্গে উদ্দেশে কোন্দল করিতেছেন, কেহ কাঠে কাপড় আছড়াইতেছেন। প্রাচীনারা বক্তৃতা করিতেছেন—মধ্য-

বয়স্কারা শিবপূজা করিতেছেন—যুবতীরা ঘোমটা দিয়া ডুব দিতেছেন—অর
বালক-বালিকারা চৈতাইতেছে, কাদা মাখিতেছে, পূজার ফুল কুড়াইতেছে,
সাঁতার দিতেছে, সকলের গায়ে জল দিতেছে, কখন কখন ধ্যানে মগ্না মুদ্রিত-
নয়না কোন গৃহিণীর সম্মুখস্থ কাদার শিব লইয়া পলাইতেছে। ব্রাহ্মণ
ঠাকুরেরা নিরীহ ভালোমানুষের মত আপন মনে গঙ্গাস্তব পড়িতেছেন, পূজা
করিতেছেন, এক একবার আকর্ষণমন্জিতা কোন যুবতীর প্রতি অলক্ষ্যে
চাহিয়া লইতেছেন।”^{১১}

[খ] “পরদিন তু-ভায়া আবার জিজ্ঞাসা করলেন, ‘মশায়, তার কি
হল?’ সেদিন আর জবাব দিলুম না। তার পরদিন আবার জিজ্ঞাসা
করতেই খাবার সময় তু-ভায়াকে দেখিয়ে দিলুম, পাঁটা মানার দৌড়টা কতদূর
চল্চে। ভায়া কিছু বিস্মিত হয়ে বললে, ‘ওতো আপনি খাচ্ছেন।’ তখন
অনেক যত্ন করে বোঝাতে হল যে, কোনো গঙ্গাহীন দেশে নাকি কলকাতার
এক ছেলে শব্দরবাড়ী যায়; সেখান খাবার সময়ে চারিদিকে ঢাকঢোল
হাজির; আর শান্তড়ীর বেজায় জেদ্ ‘আগে একটু হুখ খাও।’ জামাই
ঠাণ্ডরালে বুঝি দেশাচার; ছুধের বাটিতে যেই চুমুকটি দেওয়া—অমনি
চারিদিকে ঢাকঢোল বেজে ওঠা। শান্তড়ী আনন্দাশ্রুপরিপ্লুত হয়ে মাথায়
হাত দিয়ে আশীর্বাদ করে বললে, ‘বাবা, তুমি আজ পুত্রের কাজ করলে; এই-
তোমার পেটে গঙ্গাজল আছে, আর ছুধের মধ্যে ছিল তোমার শব্দরের অস্থি
গুঁড়া করা,—শব্দর গঙ্গা পেলেন।’ অতএব হে ভাই, আমি কলকাতার
মানুষ, এবং জাহাজে পাঁটার ছড়াছড়ি, ক্রমাগত মা গঙ্গার পাঁটা চড়ছে, তুমি
কিছুমাত্র চিন্তিত হয়ো না।”^{১২}

[গ] “অনেক উকিল-ব্যারিষ্টার অসহযোগ আন্দোলনের ধুমধামের সময়
আদালত ছেড়ে বেরিয়ে পড়েছিলেন। এখন আবার তাঁদের মধ্যে দুচার জন
আন্তে আন্তে আদালতে ফিরে যাচ্ছেন দেখে কংগ্রেস মহলে বেশ হৈ চৈ পড়ে
গেছে। আমাদের মনে হয়, এতটা হৈ চৈ নিরর্থক। বেচারারা একত্রিলে
ভিলেবরের মধ্যে স্বরাজ লাভের আশায় দলে ভিড়েছিলেন; এখন দেখছেন
যে, স্বরাজ পেতে গেলে অনেক কাঠখড় পোড়াতে হবে। এদিকে হু পয়সা
রোজগার না করলে কাছাকাছাগুলো খায় কি? কংগ্রেসের মাসোহারার
উপর নির্ভর করে ত আর চিরদিন চলে না!

আমাদের অনেক দিনের একটা প্রানো ঘটনা মনে পড়ে গেল। একজন

মহা বৈরাগ্যবান জটাজুটধারী পরম সাধুর সঙ্গে আমাদের একবার দেখা হয়েছিল। ব্রহ্মতত্ত্ব, দেবতত্ত্ব, প্রেমতত্ত্ব, মুক্তিভিত্তিক, নির্বাণতত্ত্ব সম্বন্ধে ঘণ্টাকতক সদালাপ হবার পর আমি জিজ্ঞাসা করলুম—‘বাবাজী, আপনার বাড়ীতে কে আছে? আপনার বৈরাগ্য জন্মাল কোথা থেকে?’ সাধুজী বললেন—‘বাড়ীতে জমিজমা আছে, দু বছর ধান চাল বেচে শ দু-তিন টাকা হাতেও পেয়েছিলুম; কিন্তু বিয়ে করতেই সে টাকা খরচ হয়ে গেল। মেয়েটিও বয়সে ছোট। তাই মনটা ভারি খারাপ হয়ে গেল; সাধু হয়ে বেরিয়ে পড়লুম—তা দেখি দু চার বছর ঘুরে-ফিরে। ব্রহ্মলাভ হলো, ত হলো; নয়ত ঘরবাড়ী ত আর কেউ মারে নি!’

আমাদের উকিল বাবুদেরও সেই অবস্থা। একত্রিশে তারিখের মধ্যে স্বরাজ মিললো ত ভালো কথা, নয়ত আদালত ত আর কেউ মারে নি! এই রকম ঋণের মনের ভাব তাঁদের নিয়ে বেশী টানাটানি করে কোনো লাভ নেই।”২১

এই তিনটি গল্পরচনার অন্তরালে যে সহাস্তরসিক লেখক-ব্যক্তিত্ব রয়েছে, তাদের উপস্থিতি মুহূর্তেই পাঠক উপলব্ধি করে। স্টাইলের অন্ততম গুণ সহাস্ত-রসিকতা। এর উৎস লেখক-ব্যক্তিত্ব, সে-কারণেই তা স্টাইলের অঙ্গীভূত, বাইরে থেকে আরোপিত নয়। বঙ্কিমচন্দ্র এই সত্যকে এইভাবে প্রকাশ করেছেন :

“অলংকার-প্রয়োগ বা রসিকতার জন্ম চেষ্টিত হইবেন না। স্থানে স্থানে অলংকার বা ব্যঙ্গের প্রয়োজন হয় বটে; লেখকের ভাণ্ডারে এ সামগ্রী থাকিলে, প্রয়োজন মতে আপনিই আসিয়া পৌঁছবে, ভাণ্ডারে না থাকিলে মাথা কুটিলেও আসিবে না। অসময়ে বা শূন্য ভাণ্ডারে অলংকার প্রয়োগের বা রসিকতার চেষ্টার মত কদর্য আর কিছুই নাই।”২২

অর্থালংকার (উপমা-উৎপ্রেক্ষা-রূপক) যে স্টাইলের বহিরঙ্গ নয়, স্টাইলেরই অঙ্গীভূত, তা আমরা গোড়াতেই রবীন্দ্রনাথের লেখা কবিতার আলোচনা-প্রসঙ্গে লক্ষ্য করেছি। তার পুনরাবৃত্তি নিম্নয়োজন। একথা স্বীকার্য যে রবীন্দ্র-গল্পরচনায় উপমা-উৎপ্রেক্ষা-রূপকের ব্যবহার বাইরের বিভূষণ নয়, সহজাত সৌন্দর্য, স্টাইলের অঙ্গীভূত। লেখক-ব্যক্তিত্বের পরিচায়ক রূপে সরসতা-সৃষ্টিমৈপুণ্য ও অলংকার-প্রয়োগ-কুশলতাকে আমরা গ্রহণ করতে পারি। বঙ্কিমচন্দ্রের মস্তব্যে এই দিকান্তেরই সমর্থন পাই।

স্টাইলের যে ছয়টি গুণ (স্বচ্ছতা, সরলতা, পরিমিত্তি, বৈচিত্র্য, নাগরিকতা ও সরলতা) এখানে লক্ষ্য করলাম, তা লেখক-ব্যক্তিত্বকে পাঠকের দৃষ্টিতে উজ্জ্বল ও প্রত্যক্ষ করে তোলে। এদের অভাবে স্টাইলের অপকর্ষ, অতি প্রয়োণে গুণের হানি আর বার্থ ব্যবহারে স্টাইলের দৃঢ় প্রতিষ্ঠা। এই ছয়টি গুণের সমবায়ে স্টাইলের পূর্ণতা, অভাবে দুর্বলতা। স্টাইলের মূল লক্ষ্য লেখক-ব্যক্তিত্বের উদ্ঘাটন; যেখানে তা ঘটে না, সেখানেই স্টাইলের ব্যর্থতা।

উল্লেখপঞ্জী

- ১ 'Le style est l'homme meme' — Buffon. 'Discours sur le style'.
- ২ 'Le style c'est une maniere de voir (penser, sentir)'. — Flaubert.
- ২ক 'Style consists in the order and the movement which we introduce into our thought.'—Buffon, Discourse on Style'.
- ৩ 'You are an artist.....You feel superbly, you are plastic ; that is, when you describe a thing, you see and touch it with your hands. That is real writing.'—Tchegov to Gorky.
- ৪ 'Le style est ceci : Ajouter a une pensee donnee toutes les circonstances propres a produire tout l'effet que doit produire cette pensee.' —Stendhal (Henri Beyle), 'Racine et Shakespeare'.

In Murry's translation : "Style is this : to add to a given thought all the circumstances fitted to produce the whole effect which the thought is intended to produce." ('The problem of style', pp. 79)

৫ Herbert Read, Introduction, 'English Prose Style' (1963)

৬ রবীন্দ্রনাথ, 'বাংলাভাষা পরিচয়' (১৯৩৮)

৭ 'But far the greatest thing is a gift for metaphor. For this alone cannot be learnt from others and is a sign of inborn power.' — Aristotle, 'Poetics', xxii.

'In conversation all of us use metaphors and ordinary, current words. Evidently by a proper combination of these one may attain a style that will remain clear, yet unobtrusively avoid the commonplace.....

In prose there is all the more need to take pains with this because prose has fewer resources than verse.

Metaphor gives, above all, three advantages — clarity, delightfulness, unfamiliarity. And none can borrow this gift from another.' — Aristotle, 'Rhetoric' III, 2.

৮ 'D' abord la clarte, puis encore la clarte, et enfin la clarte.' — Anatole France.

৯ 'কবি ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত', অক্ষয়চন্দ্র সরকার, সমালোচনা-সাহিত্য-পরিচয় (১৯৬০) পৃ: ৩৬০-৬১

১০ 'বঙ্গসাহিত্যের নবযুগ', বীরবলের হালখাতা, প্রবন্ধ সংগ্রহ ১

১১ 'পলাসির যুদ্ধ', কালীপ্রসন্ন ঘোষ, সমালোচনা-সাহিত্য-পরিচয়, পৃ: ২২২

১২ 'কাব্যে অঙ্গীলতা—আলংকারিক মত', প্রমথ চৌধুরী, প্রবন্ধ সংগ্রহ ১

১৩ 'সাহিত্যে খুন', পূর্ণচন্দ্র বসু, সমালোচনা-সাহিত্য (১৯৪৯), পৃ: ৪৫-৪৬

১৪ 'সনেট-পঞ্চাশৎ', প্রিয়নাথ সেন, তদেব, ১৬২-৬৩

১৫ 'Le parler qui i'aime, c'est un parler simple et naif, tel sur le papier qu'a la bouche ; un parler succulent et nerveux, court et serre ; non tant delicat et peigne,

comme vehement et brusque.....non pédantesque, non fratesque, non plaideresque, mais plustost soldatesque.’
—Montaigne.

- ১৬ ‘বাক্যলা ভাষা’, বঙ্গদর্শন, জ্যৈষ্ঠ ১২৮৫, ‘বিবিধ প্রবন্ধ’ ২
- ১৭ ‘বাক্যলার নব্য লেখকদিগের প্রতি নিবেদন’, প্রচার, মাঘ ১২৯১, ‘বিবিধ প্রবন্ধ’ ২
- ১৮ দেবী চৌধুরাণী, দ্বিতীয় খণ্ড, তৃতীয় পরিচ্ছেদ
- ১৯ বিষবৃক্ষ, প্রথম খণ্ড, প্রথম পরিচ্ছেদ
- ২০ পরিব্রাজক
- ২১ ‘দোষ কার ?’, পথের সন্ধান
- ২২ ‘বাক্যলার নব্য লেখকদিগের প্রতি নিবেদন’

২ | স্টাইলের বিবর্তন : ফরাসি, ইংরেজি, বাংলা

কবিতায় যদি কোনো জাতির হৃদয়াবেগ ও অহুভূতি প্রকাশ পায়, তবে গল্প রচনায় প্রকাশ পায় তার মনস্বিতা, চিন্তাসামর্থ্য ও যুক্তিপূর্ণ জীবনদৃষ্টি। গল্পরীতির বিস্তৃততর মূর্তি দেখা যায় প্রবন্ধে, যুক্তিধর্মী আলোচনায়। সেখানে মননশক্তির স্বপ্রচুর চর্চা ও বিষয় প্রতিপাদনে লেখকের একাগ্র দৃষ্টি লক্ষ্য করা যায়। কথাসাহিত্যে ও নাটকে গল্পের যে রূপ দেখা যায়, তা আবেগধর্মী, অলংকৃত, বর্ণাঢ্য ও পাত্রপাত্রীর চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যমণ্ডিত। গল্পের এই দুই রূপ সাহিত্যিকে সমৃদ্ধি দান করে।

বাংলা গল্পের ক্রম-বিবর্তন ও গল্প-স্টাইলের পরিণতির পথরেখা অনুসরণের পূর্ব মুহূর্তে ফরাসি ও ইংরেজি গল্পের ক্রমবিবর্তন লক্ষ্য করা উচিত বলে মনে করি। এক্ষেত্রে সংস্কৃত গল্পরীতি আমাদের সাহায্য করবে না। কারণ আধুনিক যুগে (রেনেসাঁস-পরবর্তী যুগে) সংস্কৃত গদ্য এসে পৌছয় নি, আধুনিক পরিবর্তমান সমাজের সঙ্গে তাল রেখে তা পরিবর্তিত হয় নি, পরিবর্তনশীল জীবন থেকে তা বিচ্ছিন্ন হয়ে গিয়েছে। গদ্যভাষায় লেখকের মূল লক্ষ্য ভারসাম্য,—চিন্তা ও বক্তব্যের ভারসাম্য, বক্তব্য ও ভাবার ভারসাম্য, লেখক ও পাঠকের (সমাজের) ভারসাম্য, সমাজ ও সময়কালের ভারসাম্য। সংস্কৃত গদ্য কালশ্রোতের সঙ্গে তাল রেখে বিবর্তিত হয় নি বলে জনসমাজ থেকে তা বিচ্ছিন্ন হয়ে গিয়েছে, এ কারণেই সংস্কৃত গদ্যরীতির আলোচনা আমাদের পক্ষে নিরর্থক।

বাংলা গদ্যরীতি নানাবাবে, পরোক্ষে ও প্রত্যক্ষে ফরাসি ও ইংরেজি গদ্য-রীতির কাছে ঋণী। সেই ঋণের প্রকৃতি ও কারণ অনুসন্ধান করতে হলে আমাদের ফরাসি ও ইংরেজি গদ্যরীতির রূপরেখা সম্পর্কে অবহিত থাকা প্রয়োজন। এই প্রয়োজনের তাগিদে দুই গদ্যরীতির সঙ্গে পরিচয় সাধন করি।

ষোড়শ শতকের সূচনায় ভেনিস নগরীর পরিবর্তে লিঅ নগরীতে মুদ্রণ-ব্যবসায় স্থানান্তরিত হল। ইতালি থেকে ফ্রান্সে মুদ্রণ ও পুস্তক-ব্যবসায়ের এই স্থানান্তরণ রেনেসাঁস-উজ্জীবিত ইউরোপে খুবই গুরুত্বপূর্ণ ঘটনা। ভেনিসের এক ছাপাখানার মালিক আলডুস মাস্তিয়ারাস ১৪৯৪ খৃষ্টাব্দে নোতুন ইটালিক হরফ তৈরি করে মুদ্রণব্যবস্থায় বিপ্লব আনলেন। শতাব্দীর অষ্টোত্তো আকারে প্রচুর বই তিনি ছাপালেন। ১৫১৫ খৃষ্টাব্দে তাঁর মৃত্যুর পর মুদ্রণ ও পুস্তক-ব্যবসায় ফরাসিদের হাতে চলে এলো। ঐ সময় ফ্রান্স ইতালিতে সাময়িক বিজয়ের যে ফলভোগ করছিল, তার চেয়ে বহুগুণ বেশি লাভ হল এই মুদ্রণ-ব্যবসাতে। ফ্রান্সের সম্রাট দ্বাদশ লুই মুদ্রণ-শিল্পকে গুরু করতার থেকে অব্যাহতি দিলেন। তাঁর উত্তরাধিকারী প্রথম ফ্রান্সিস। ফ্রান্সিস ও তাঁর ভগিনী নাভারের রাণী মার্গেরিট লেখকদের প্রধান পৃষ্ঠপোষকরূপে দেখা দিলেন এবং ইতালীয় স্টাইলের রচনায় প্রচুর উৎসাহ দিলেন। মানবতাবাদ, পেত্রার্কান স্টাইল ও প্লেটোনিক দর্শনচিন্তা,—এই তিনের স্ফুল্ভ ষোড়শ শতকের ফ্রান্স আত্মসাৎ করল এবং স্রষ্টা হল ফরাসি গদ্যের জয়যাত্রা।

ফ্রান্সের প্রথম আধুনিক লেখক ফ্রান্সোয়া রাবল্যো (১৪৯০-১৫৫৩)। মানববিদ্যার সকল ক্ষেত্রে তাঁর ছিল স্বচ্ছন্দ বিচরণ। ‘গারগাঁতুয়া ও প্যাঁতা গুয়েল’ (১৫৩২-৫২) চারখণ্ডে বিশ বছর ধরে তিনি লিখেছিলেন (পঞ্চম খণ্ড তাঁর মৃত্যুর পর প্রকাশিত ও সম্ভবত অপরের দ্বারা সমাপ্ত)। আপাতদৃষ্টিতে এই বিরাট গ্রন্থ অদ্ভুত অ্যাডভেঞ্চার-রোমান্স, ভূতুড়ে কাহিনীর সমষ্টি। আসলে এটি মানবতাবাদী আধুনিক সবজিজ্ঞাসু মনের সহস্র সংশয় ও কৌতুহলের ফল। ব্যঙ্গ, কৌতুক ও কবিত্বিক পরিস্থিতির মধ্য দিয়ে রাবল্যো-র এই বিশ্বাস ব্যক্ত হয়েছে যে, বিদ্যার বিস্তারের ফলে অদূর ভবিষ্যতে উন্নততর সমাজের সৃষ্টি হবে। মানবতাবাদী শিক্ষাব্যবস্থার প্রতিষ্ঠা চাই, একথা রাবল্যো দৃঢ় কণ্ঠে ঘোষণা করেছেন। শব্দ-ব্যবহারে লেখকের উদারতা এখানে বিশেষ লক্ষণীয়। দেশী-বিদেশী, পারিভাষিক, পাণ্ডিত্যধর্মী, আঞ্চলিক, গ্রাম্য—সব রকম শব্দ তিনি ব্যবহার করেছেন। সুপ্রচুর বিশেষণ ও আঞ্চলিক শব্দের সাহায্যে নিজস্ব স্টাইলে প্রত্যক্ষ শব্দচিত্র ও ব্যঙ্গচিত্র অংকনে তিনি পারদর্শিতা দেখিয়েছেন। মধ্যযুগীয় রেটোরিকার বা অলংকার-সর্বশ পণ্ডিতদের হাত থেকে তিনি ফরাসি গদ্যকে উদ্ধার করেছিলেন। রাবল্যোর সাহিত্যসাধনার মূল মন্ত্র তিনটি—ব্যঙ্গধর্মী রচনার দ্বারা সমাজকে

আঘাত করার স্বাধীনতা, সাহিত্যে নব নব পরীক্ষার স্বাধীনতা, কল্পনার স্বাধীনতা। এই মন্ত্রবলে তিনি ফরাসি গদ্যকে জনজীবনের কাছে নিয়ে এলেন, ভেঙ্গে দিলেন পূর্বকার আভিজাত্য-গর্ব ও দূরত্ব।

ক্রীসোয়া দ্য মালের্বে (১৫৫৫-১৬২৮) ফরাসি সম্রাট চতুর্থ হেনরীর কাছ থেকে স্বীকৃতি লাভ করেছিলেন ষোড়শ শতকের শেষ বিন্দুতে পৌঁছে। তিনি কবিতা লিখে যে খ্যাতি অর্জন করেছিলেন, তার চেয়ে বেশি প্রতিষ্ঠা পেয়েছিলেন ভাষা-সংস্কারক রূপে। তাঁর শিষ্য রেসান মালের্বে-সম্পর্কিত স্মৃতি-কথায় (‘মেমোয়ার্স পুঁ দ্য লা ভী দ্য মালের্বে’, ১৬৭২) দেখিয়েছেন, মালের্বে ফরাসি গদ্যভাষার বিশুদ্ধি রক্ষায় কী প্রয়াস করেছেন। গ্রীক ও লাতিন শব্দ আমদানি বন্ধ করে, পূর্ববর্তী লেখকদের পাণ্ডিত্যগন্ধী সমাসবদ্ধ আড়ম্বরপূর্ণ শব্দ বর্জন করে, কথ্য ভাষার নানা তুচ্ছ বুলি বাদ দিয়ে ফরাসি গদ্যকে তিনি বিশুদ্ধ করে তুলতে চেয়েছিলেন। সপ্তদশ শতকের সূচনায় ভাষার বিশুদ্ধি, শৃঙ্খলা, নিয়মনিষ্ঠা ও মর্যাদা রক্ষার প্রধান পুরোহিত রূপে মালের্বে দেখা দিয়েছিলেন। ফরাসি গদ্য ভাষার ক্লাসিকধর্মিতার সূচনা হল তাঁর হাতে, পরিণতি ঘটল বোয়ালোর হাতে।

মালের্বে-এর সমসাময়িক অপর প্রধান গদ্যলেখকের নাম মিশেল দ্য মঁতেন (১৫৫৩-৯২)। তিনি সংশয় মানবতাবাদী লেখক—জীবনকে দেখেছেন মুক্ত দৃষ্টিতে, অস্বীকার করেছেন সব রকম শাসন। মঁতেন বলেছেন, ‘আমি যদি চিত্রকর হতুম, তবে আর্টকে করতাম প্রকৃতির অন্তর্গত। অন্তরের প্রকৃতিকে করে তোলে কৃত্রিম।’ এই ভাবনার দ্বারা চালিত হয়ে মঁতেন গদ্যকে দিয়েছেন মুক্তি, প্রয়াস করেছেন নোতুন-কিছুর—যাকে ফরাসি ভাষায় বলে এসে। সেই নামে দেখা দিয়েছে নব সাহিত্যসৃষ্টি—প্রবন্ধ—‘এসেইজ’ (১৫৮০-৮৮)। এই গ্রন্থ ইংরেজি গদ্য ও প্রবন্ধকে বিশেষ প্রভাবিত করেছে। তাঁর কাছে সাহিত্যের বিষয়বস্তু মানুষ; একমাত্র মানুষ, কারণ প্রতিটি মানুষের মধ্যে রয়েছে মানব-স্বভাবের সম্পূর্ণ পরিচয়। ‘এসেইজ’ গ্রন্থে তিনি আত্মপরিচয়-মূলক প্রবন্ধগুলো মানবস্বভাবের সম্পূর্ণ ও প্রত্যক্ষ ছবি অংকন করেছেন। গ্রন্থ-সূচনায় বলেছেন, ‘আমি-ই এ গ্রন্থের বিষয়বস্তু’। তাঁর স্টাইল ঘরোয়া, ব্যক্তিগত, অন্তরঙ্গ; কথ্যভঙ্গির ঢঙে তিনি পাঠককে সোধোদন করে জীবনের নানা বিষয় সম্পর্কে তাঁর বক্তব্য ধোলা মনে উপস্থিত করেছেন। মঁতেনের হাতে ফরাসি গদ্য সহজ ও সাবলীল হয়েছে, রাবল্যের শব্দাডম্বর বর্জিত হয়েছে।

মঁতেনের স্টাইলের গুণ তিনটি—স্বচ্ছতা (ক্ল্যারিটি), পরিমিতি (ব্রেভিটি), এবং ক্ষুতি (গ্যোইটি)। ফরাসি গদ্য গড়ে উঠেছে সালোঁবিহারী বাককুশলীদের মুখে মুখে—এই সত্যের পরিচয়স্থল মঁতেনের গদ্য। সরসতা ও ক্ষুতি যে জীবনের ও স্টাইলের একটি প্রধান গুণ, আধুনিক ইউরোপীয় সাহিত্যে এই সত্য প্রথম প্রমাণ করলেন মঁতেন তাঁর 'এসেইজ' গ্রন্থে।^২

ষোড়শ শতকে রাবল্যো, মালের্ব ও মঁতেনের হাতে ফরাসি গদ্যে প্রাণ প্রতিষ্ঠা হ'ল। সপ্তদশ শতকে ইয়োরাপে সাহিত্য ও শিল্পকলার নেতৃত্ব স্পেন থেকে চলে এলো ফ্রান্সে। রেনেসাঁসের ফল ফরাসি সাহিত্য ও শিল্পের সর্বক্ষেত্রে লক্ষ্য করা গেল। প্রাচীন গ্রীক-লাতিন সাহিত্যের (ক্লাসিক সাহিত্যের) চর্চা রেনেসাঁসের অগ্রতম লক্ষণ। তারই ফল দেখা গেল সপ্তদশ শতকের ফরাসি সাহিত্যে। সমতা, শৃঙ্খলা, যাথার্থ্য, বস্তুরূপ-সচেতনতা সাহিত্য-শিল্পসাধনার অবিচ্ছেদ্য লক্ষণ বলে গৃহীত হ'ল। বিজ্ঞানবুদ্ধি ও যুক্তিপ্রবণতা সকল রচনাতেই অল্পবিস্তর দেখা গেল। সপ্তদশ শতকের প্রথম দুই প্রধান গদ্যলেখক দেকার্তে (১৫৯৬-১৬৫০) ও প্যাসকাল (১৬২৩-১৬৬২) যুক্তিভিত্তিক দর্শনচিন্তার প্রবক্তা ছিলেন। দুজনেই বিজ্ঞান-চিন্তার অগ্রদূত ছিলেন ও জগৎ-রহস্য সম্বন্ধে বেরিয়ে এক যুক্তিধর্মী বিশ্বকে পেয়েছিলেন। জগৎ-রহস্য ও ঈশ্বর-রহস্য ভেদে তাঁরা যে চিন্তার আশ্রয় নিয়েছিলেন তাও যুক্তিবাদী গদ্য।

এই কালে সম্ভ্রান্ত বিদুষী মহিলাদের সালোঁগুলি ফরাসি সাহিত্যে নোতুনের প্রবর্তন করেছিল। কারণ এই সব সামাজিক মিলনক্ষেত্রে ফ্রান্সের জ্ঞানী-গুণীদের সমাবেশ হ'ত এবং স্বচ্ছ চিন্তার অধিকারী বাককুশলী যুক্তিবাদী সামাজিকেরাই সম্মানের আসনটি পেতেন। সালোঁগুলি ছিল সপ্তদশ শতকের ফ্রান্সের সাংস্কৃতিক জীবনের ঘাঁটি। ফ্রান্সের শিল্পকৃতি ও সাহিত্য-বোধ এখানেই গঠিত হ'ত। নব্য ক্লাসিক মতবাদের জন্ম এখানেই।

সালোঁগুলির জনপ্রিয়তা দেখে ফ্রান্সের রাষ্ট্রশক্তির নিয়ামক কাউন্সিল রিশল্যু সরকারী সাহিত্য-শিল্পসংস্থা রূপে ফরাসি আকাদেমি (১৬৩৫ খৃ) খাড়া করলেন। এই বিদগ্ধ ডিক্টেটর ফরাসি সাহিত্য ও শিল্পকে নিয়ন্ত্রিত করতে চাইলেন। তার ফল শেষ পর্যন্ত মন্দ হয় নি।

আকাদেমির লক্ষ্য ছিল ফরাসি গদ্যভাষার সংস্কার সাধন—ভাষার নির্দিষ্ট নিয়ম প্রবর্তন, ভাষার বিস্তৃতি রক্ষণ, কলাবিজ্ঞান ও বিজ্ঞানের উপযুক্ত

বাহনরূপে ভাষার প্রতিষ্ঠা। এই উদ্দেশ্য নিয়ে একটি অভিধান, একটি ব্যাকরণ, একটি সাহিত্যতত্ত্ব গ্রন্থ ও একটি অলংকার গ্রন্থ প্রণয়নের কর্মসূচী গৃহীত হল। ফরাসি গদ্যের চরিত্র ও প্রকৃতি নির্ণয়ে এই আকাদেমির দান অবশ্যস্বীকার্য। কার্ডিনাল রিশল্য ছিলেন ক্লাসিকপন্থী, হুভেরাং ফরাসি গদ্য ক্লাসিকধর্মী হয়ে উঠল, গদ্য ভাষায় ঋজুতা, স্পষ্টতা, যথাার্থ্য, সংহতি, পরিমিতি ও শৃঙ্খলা গুণের চর্চা হ'ল। নাটকের গদ্যভাষা, গুরু প্রবন্ধের গদ্যভাষা, লঘু ব্যঙ্গরচনার গদ্যভাষা—সর্বত্রই এই সব গুণকে প্রাধান্য দেওয়া হ'ল।

ট্রাজেডি-রচয়িতা কর্নেই (১৬০৬-৮৪), ফেবল্‌স-প্রণেতা ল্য ফঁতেন (১৬২১-৯৫), কমেডি-রচয়িতা মলিয়ের (১৬২২-৭০) ফরাসি গদ্যকে চোস্ত, সাক্ষ, ধারালো করে তুললেন। ব্যঙ্গধর্মী পদ্য রচনায় বোয়ালো ওরকে দেপ্রোও (১৬৩৬-১৭১১) এবং নাটকে রাসীন (১৬৩২-৯২) এই ধারাকে প্রবলতর করে তুললেন। বোয়ালো ভাষার আতিশয্য ও কৃত্রিমতা দূর করলেন। 'আর্ট পোয়েটিক' গ্রন্থে (১৬৭৪) বোয়ালো সাহিত্যের নৃত্র নিরূপণ করেছিলেন, ভাষার স্বচ্ছতা সৌম্য ও কাকশিল্পের উপর জোর দিয়েছিলেন।

আর দুজন কুশলী গদ্যশিল্পী ফরাসি গদ্যকে সমৃদ্ধ করে তুললেন তাঁদের ব্যঙ্গধর্মী সমাজচিত্রে। ল্য রোশফুকো (১৬১৩-৮০) লিখলেন 'ম্যাক্সিম', ল্য ক্রাইয়ের (১৬৪৫-৯৬) লিখলেন 'লে কারাক্টারস'। স্টাইলের যে-সব গুণ কুশলী গদ্যকারের অধিষ্ট—স্পষ্টতা, সরলতা, নাগরিকতা, ঋজুতা, স্মৃতি, যথাার্থ্য ও বৈচিত্র্য—তা এঁদের সকলের রচনায় লক্ষ্য করা গেল।

ল্য ক্রাইয়ের ও ল্য রোশফুকো তাঁদের গ্রন্থ রচনা করেছিলেন দশ বছর ধরে, সংশোধন করেছিলেন আরো দশ বছর। এঁদের গ্রন্থ রচনায় মূল নৃত্র ছিল—উর্ধ্বশ্বাসে লেখ, মাঝে মাঝে লেখায় বিরতি দাও, দীর্ঘ অবসরে সংশোধন করো, পুনরপি সংশোধন করো।

সপ্তদশ শতকের ফরাসি গদ্য গড়ে উঠেছিল তিনটি উপাদানের ভিত্তিতে—বিবরণ (অ্যানেকডোট), বচন (ম্যাক্সিম) ও আলোচ্য (পোজ্‌টেট)। রাবল্যো ও মঁতেন প্রথমটি, মঁতেন ও রোশফুকো দ্বিতীয়টি, মাদলিন দ্য স্কুদেরি ও মাদমোয়াজেঁল দ্য মঁপেসিয়ের সালোঁ-বিহারীগণ তৃতীয়টি বিশেষ নৈপুণ্যের সঙ্গে ব্যবহার করেছিলেন। এই শতকে ফরাসি কাব্য ও নাটকের ক্ষেত্রে যে-সব নৃত্র ও নিয়ম প্রণীত ও গৃহীত হয়, আকাদেমি ও সালোঁ-মারফৎ সে-সব নিয়ম ফরাসি গদ্য রচনায় আপত্তি হয়। তার ফলে শব্দ ব্যবহারে

শৃঙ্খলা ও বাক্যনির্মাণে লচেতনতা লক্ষ্য করা যায়। সপ্তদশ শতকের ফরাসি গদ্য বিশেষভাবে নিয়ম-নির্ভর, অল্প কথায় অনেকটা ভাব প্রকাশই তার মূল্য সাধনা।

অষ্টাদশ শতকে ফরাসি গদ্য পূর্ণতা পেল। মঁতাস্ক (১৬৮২-১৭৫৫), ভোলতের (১৬২৪-১৭৭৮), রুশো (১৭১২-৭৮), দিদেরো (১৭১৩-৮৪), বোমার্শে (১৭৩২-২২) কেবল ফরাসি রস সাহিত্য ও চিন্তা প্রধান সাহিত্যকে সমৃদ্ধ করেন নি, সেই সঙ্গে ফরাসি গৃহকেও সমৃদ্ধ করে তুললেন।

এনসাইক্লোপীডিস্ট-গোষ্ঠী এই সময় ফরাসি গদ্য নির্মাণে বিশেষ সাহায্য করেছিলেন। এনসাইক্লোপীডিয়া-রচয়িতা বুদ্ধিজীবীরা বিজ্ঞানবুদ্ধির সমর্থক, সংশয়বাদী, মানবসম্মততার অগ্রগতিতে বিশ্বাসী ও উদারনৈতিক। রুশো ও দিদেরো এই গোষ্ঠীর দুই প্রধান লেখক। চিন্তাজগতে ও ভাষায় তাঁরা পরিবর্তন ও সংশোধনের পক্ষপাতী। 'এনসাইক্লোপীডিয়া' প্রথম দুখণ্ড ১৭৫১ খৃষ্টাব্দে পরবর্তী সতেরো খণ্ড ১৭৬৫ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়।

অষ্টাদশ শতকের প্রধান গদ্যশিল্পী ভোলতের। কবিতা, গল্প, উপন্যাস, রাজনৈতিক প্রবন্ধ, দার্শনিক প্রবন্ধ, ভ্রমণ কথা, নাটক, ইতিহাস,—সব-কিছুই তিনি লিখেছিলেন। একটি দর্শনের অভিধান, অসংখ্য ইশ্তাহার ও এগারো হাজার পত্র তিনি প্রকাশ করেছিলেন। তাঁহার 'কাঁদিদ' (১৭৫২) বিখ্যাত দর্শনচিন্তাসমৃদ্ধ উপন্যাস।

ভোলতের যে ক্লাসিক স্টাইল ব্যবহার করেছেন, তার অহুসরণ হুঁসখা। বাক্যগুলি ভোলতের অনায়াস নৈপুণ্যে একে ব্যবহার করেছেন। যুক্তির ভূমি থেকে এর যাত্রা শুরু, স্বচ্ছ স্পষ্ট ধারণা স্বচ্ছ স্পষ্ট হৃদয় বাক্যে প্রকাশেই এর সার্থকতা, কড়া রসিকতা ও শব্দে মজাদার বিবরণে এর সমৃদ্ধি, স্বচ্ছ প্রচ্ছন্ন ইঙ্গিতধর্মী এপিগ্রামে এর বৈচিত্র্য, বাদানুবাদে এর ক্ষুতি। লা ক্রেয়েইর বা বুসে-র স্টাইল থেকে এই স্টাইল ভিন্নতর।

এই শতকে অভিধান ও এনসাইক্লোপীডিয়া সংকলন এবং দর্শন ও রাজনীতি-বিষয়ক তত্ত্বমূলক প্রবন্ধ রচনার ফলে ফরাসি গদ্য এক দুর্লভ ক্লাসিক গুণ অর্জন করল; গদ্য হয়ে উঠল সুস্ব, গভীর অথচ স্বচ্ছ চিন্তার প্রকাশবাহন; সেই সঙ্গে যুক্ত-হল তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গ প্রকাশের উপযোগী সংহত, পরিমিত, এপিগ্রাম-তীক্ষ্ণ ঋজুতা।

অষ্টাদশ শতকের অন্ততম দার্শনিক ও গদ্যশিল্পী রুশো এক স্বতন্ত্র গদ্য-

স্টাইলের সূচনা করলেন। ভোলতের-এর স্টাইল ক্লাসিকাল, রুশোর স্টাইল রোমান্টিক। রুশোর স্টাইল প্রায়শই গীতিধর্মী, কখনো বা আলাংকারিক। তাঁর দর্শন-বক্তব্যের মূলে আছে রোমান্টিক ভাবনা। প্রকৃতিতে ফিরে যাবার জন্তে তাঁর আত্মানের উৎস প্রকৃতি সম্পর্কে এক অবাস্তব রোমান্টিক ধারণা। প্রকৃতি বা নেচারকে রুশো সর্ব দুঃখের শাস্তিনিকেতন বলে মনে করতেন। এই রোমান্টিক ভাবনার প্রকাশ ঘটেছে রোমান্টিক গদ্যে। ‘লে কঁজা মোশিয়েল’ (১৭৬১), ‘এমিল’ (১৭৬২), ‘লে কনফেশিও’ (১৭৭০) গ্রন্থে রুশো আত্মপরিচায়ক রোমান্টিক ভাবনাকে ব্যক্ত করেছেন।

উনবিংশ শতকের ফরাসি গদ্যের যে রোমান্টিক চেহারা মাদাম দ্য স্তীল ও শাতোব্রিয়ঁর রচনায় লক্ষ্য করা গেল, তার সূচনা হয়েছে রুশোর রচনায়। রুশোর পত্রাকারে রচিত ‘হ্যুভেল হেলোইজ’ (১৭৬১) ও বার্নাদ্যা ছু সঁ-পিয়ের (১৭৩৭-১৮১৪)-এর ‘পল এটু ভিজিনি’ (১৭৮৭) (এই গ্রন্থের বঙ্গানুবাদ ‘পোল-বর্জিনী’ পড়ে কিশোর রবীন্দ্রনাথ মুগ্ধ হয়েছিলেন)—উনবিংশ শতকের ফরাসি রোমান্টিক উপন্যাসের অগ্রদূত। এখানেই রোমান্টিক গদ্যের সূচনা হয়। ভোলতের-এর যুক্তিবাদ ও এনসাইক্লোপীডিস্টদের জড়বাদের অবলম্বন হ’ল, রোমান্টিক লেখকরা উনবিংশ শতকের প্রথমার্ধে ফরাসি সাহিত্য ও গদ্যরীতিকে অধিকার করলেন। দ্বিতীয়ার্ধে এলেন বাস্তববাদী ও প্রকৃতিবাদী উপন্যাসিক। স্তাঁধাল, মেরিমে, শাতোব্রিয়ঁ, বালজাক, দুমা, ফ্রোব্যের, উগো, জোলা, মোপাসাঁ, দোদে, পিয়ের লোতি, আনাতোল ফ্রাঁস : ফরাসি গল্প উপন্যাসের এইসব উজ্জল নামের সঙ্গে জড়িত আছে ফরাসি গদ্যের একটি উজ্জল অধ্যায়। এঁদের অনেকেই লেখাই বাংলায় অনূদিত হয়েছে।

এঁদের মধ্যে সচেতন গদ্যশিল্পীরূপে স্তাঁধাল, ফ্রোব্যের, দোদে ও আনাতোল ফ্রাঁসের নাম অবশ্য উচ্চাৰ্হ। এঁরা প্রত্যেকেই স্টাইলের রূপ রীতি নিয়ে আলোচনা করেছেন। প্রথম অধ্যায়ের উল্লেখপঞ্জীতে এঁদের যে সব উক্তি উদ্ধার করেছি, তার দ্বারাই এ-কথা প্রমাণিত হবে।

ফ্রোব্যের বলেছেন, স্টাইল হচ্ছে লেখকের বিভিন্ন বস্তুকে দেখার বা চিন্তা করার একান্ত নিজস্ব ভঙ্গি। (অধ্যায় ১, উল্লেখ ২)

স্তাঁধালের মতে, কোনো উপস্থিত চিন্তায় সেই চিন্তার প্রত্যাশিত সামগ্রিক ফলদায়ী পরিস্থিতি সৃষ্টি স্টাইলের লক্ষ্য। (অধ্যায় ১, উল্লেখ ৪)

আনাতোল ফ্রাঁসের মতে, গদ্যের প্রধান গুণ স্বচ্ছতা, গভীর স্বচ্ছতা, অশেষ স্বচ্ছতা। (অধ্যায় ১, উল্লেখ ৬)। আয়রনি তাঁর প্রধান আয়ুধ।

দোদে স্টাইলের প্রধান গুণরূপে সংক্ষিপ্ততাকে নির্দেশ করেছেন। এপিথেট এই সংক্ষিপ্তির প্রধান শত্রু বলে তিনি মনে করেন। এপিথেট বা অভিধা বিশেষ্যের রক্ষিতরূপে থাকবে, দীর্ঘকালের পরিণীতা পত্নীরূপে থাকবে না বলে তিনি মনে করেন।

একটিমাত্র উদাহরণেই উনবিংশ শতকের ফরাসি গদ্য-স্টাইলের ঐশ্বর্য প্রমাণিত হবে। তাঁর আপন দেশ ফ্রান্সের প্রোভাঁস অঞ্চলের বর্ণনামূলক যে পত্রগুলি দোদে পারীর সংবাদপত্রে লিখতেন, সেগুলি ‘আমার উইণ্ডমিল্ থেকে লেখা চিঠি’ (লেতস’ দ্য ম’ মুলে’, ১৮৬২) নামে গ্রন্থবদ্ধ হয়। এইসব গল্পের ভাষায় এমন সঙ্গুর্ণ হাসি, শাস্ত্র শ্রী ও সংযত লাবণ্য আছে, তা আর কোথাও নেই। এখানে তার থেকে একটি উদাহরণ দিচ্ছি।

গল্পের নাম ‘লে ভু’—‘বুড়ো-বুড়ী’—ডঃ সৈয়দ মুক্ততাবা আলীর অনুবাদ।

“আমার বাকী জীবন ধরে আমি সেই দীর্ঘ করিডরটি দেখব; মন্দমধুর ঠাণ্ডা, শাস্ত্র-প্রশাস্ত্র, দেয়ালগুলো গোলাপী রঙের, খড়খড়ির ভিতর দিয়ে দেখি বাগানটি যেন স্বচ্ছ রৌদ্রালোকে অল্প অল্প কাঁপছে আর শাসিগুলোর উপর ফুলপাতায় জড়ানো বেহালার ছবি আঁকা। আমার মনে হল আমি সেদিন যুগের প্রাচীন সম্রাট দরবারখানায় পৌঁছে গিয়েছি।……করিডরের শেষ প্রান্তে, ডান দিকে, আধ ভেজানো দরজার ভিতর দিয়ে আসছে দেয়াল ঘড়ির টিক-টাক শব্দ, আর একটি শিশু—ইস্কুলের বাচ্চার গলার শব্দে—প্রতি শব্দে থেমে থেমে পড়ছে : ত—খন·· সেন্ট ইরেনে·· চিংকা·· র··করে··বললেন·· আমি·· প্রভুর·· যেন·· গম·· শব্দ·· আমাদের·· ময়দা·· হতে·· হবে·· ঐ·· সব·· পশুদের·· দাঁতের·· পিষণে। আমি ধীরে ধীরে যুহু পদে সেই দরজার দিকে এগিয়ে গিয়ে ভিতরের দিকে তাকালুম।

শাস্ত্র অর্ধ দিবালোকে, ছোট্ট একটি কামরার ভিতর, গভীর একটা আরামকেদারার ভিতর ঘুমুচ্ছেন এক অতি বৃদ্ধ। গোলাপী ছোট্ট ছুটি গাল, আঙ্গুলের ডগা অবধি সর্ব শরীরের চামড়া কৌচকানো, মুখ খোলা, হাত ছুটি ছ’ জাম্বুর উপর পাতা। তাঁর পায়ের কাছে নীল পোশাক পরা ছোট্ট একটি মেয়ে—মাথায় নান্দের মত টুপি, অনাথাশ্রমের মেয়েদের পোশাক পরা

—সাধী ইরেনের জীবনী পড়ছে—বইখানা আকারে তার চাইতেও বড়। এই অলৌকিক পুরাণ পাঠ যেন সমস্ত বাড়িটার উপর ক্রিয়া চালিয়েছে। বৃদ্ধ যুচ্ছেন তাঁর আরাম কেরারায়, মাছিগুলো ছাতে, ক্যানারি পাখিগুলো এই হোথায় জানলার উপরে তাদের খাঁচায়। প্রকাণ্ড দেয়াল-ঘড়িটা নাক ডাকাচ্ছে—টিক, টাক, টিক, টাক। সমস্ত ঘরটাতে কেউই জেগে নেই—শুধুমাত্র খড়খড়ির ভিতর যে একফালি সাদা, সোজা আলো এসে পড়েছে তার ভিতর ভর্তি জীবন্ত রশ্মি-কণা—তারা নাচছে তাদের পরমাণু নৃত্যের চক্রাকারে ওয়ালটস্...এই ঘরজোড়া তন্দ্রালসের মাঝখানে সেই মেয়েটি গভীর কণ্ঠে পড়ে যাচ্ছে : সঞ্জে ... সঞ্জে ... ছটো ... সিংহ ... লাফ ... দিয়ে ... পড়ল...তাঁর ... উপর . এবং ... তাঁকে ... উদয় ... সাং ... করে ফেলল ... ঠিক ঐ মুহূর্তেই আমি ঘরে ঢুকলুম।”৪

বিংশ শতকের ফরাসি গদ্য আরো উন্নতি লাভ করেছে, স্টাইল আরো পরিপূর্ণতা পেয়েছে। আনাতোল ফ্রাঁস যে স্টাইল নির্মাণ করেছিলেন, তার ভিত্তিতে পরবর্তীরা ফরাসি গদ্যকে দুর্ভাগ্য বিমূর্ত চিন্তার ও সূক্ষ্ম জটিল মানবিক অহুভূতির বাহন রূপে গড়ে তুলেছেন। রমঁ রলঁ, আন্দ্রে জিঁদ, মার্সেল প্রুস্ত, জুলে রমঁ, জর্জেস্ হুগোমেল, রজার মার্তা ছাড়া গার, জঁ রিশার ব্রশ, ফ্রাঁসোয়া মোরিয়াক, আন্দ্রে মাল্র্য, জঁ পল সার্তর, অলবোর কাম্য ফরাসি প্রবন্ধ ও কথাসাহিত্যকে সমৃদ্ধ করেছেন, সেই সঞ্জে ফরাসি গদ্যে দিয়েছেন শ্রী, সংসম ও গতি।

বাংলা গদ্যভাষার চর্চায় ফরাসি গদ্যভাষার আলোচনার সার্থকতা কি ?

পঞ্চাশ বছর পূর্বেই বাঙালি পাঠকের এই প্রশ্নের উত্তর দিয়েছেন প্রমথ চৌধুরী। “ফরাসি সাহিত্য মানুষের বুদ্ধিবৃত্তিকে মাজিত করে, চিন্তাবৃত্তিকে সূক্ষ্ম করে। সে সাহিত্য মানুষকে দেবতা হিসাবে নয়, মানুষ হিসাবেই চিত্রিত করে। অতএব সে সাহিত্য আমাদের মনে মানুষের প্রতি, ভক্তির না হোক, প্রীতির উদ্রেক করে।...ফরাসি সাহিত্য মানুষকে দেবতা নয়, সূক্ষ্ম করে তোলে।” (ফরাসি সাহিত্যের বর্ণপরিচয়, ১৩২৩ জ্যৈষ্ঠ, প্রবন্ধ সংগ্রহ ১)।

পাঠক অধীর হয়ে প্রশ্ন করতে পারেন, ফরাসি সাহিত্য নয়, ফরাসি গদ্যের আলোচনায় আমাদের কি উপকার হবে ?

তার উত্তরও এখানে প্রমথ চৌধুরী দিয়েছেন।

“সংগীতের মত সাহিত্যও যে একটি আর্ট, এবং যত্ন ও অভ্যাস ব্যতীত এ

আর্ট' যে আয়ত্ত করা যায় না, এ সত্য আমরা উপেক্ষা করতে শিখেছি। ইংরেজি গদ্যের কুদৃষ্টান্তই এর একমাত্র কারণ। ...ইংরেজি সাহিত্যের এই অ্যামেচারিশনেস আমরা সাদরে অবলম্বন করেছি, কেননা যেমন-তেমন করে যা-হোক-একটা-কিছু লিখে ফেলার ভিতর কোনরূপ আয়াস নেই, কোনোরূপ আত্মসংঘম নেই।

ফরাসি সাহিত্যের উপদেশ ও দৃষ্টান্ত দুইই লেখকদের সংঘম অভ্যাস করতে শিক্ষা দেয়। কেননা সংঘম ব্যতীত, কি মনোজগতে, কি কর্মজগতে, কোনো বিষয়ই নৈপুণ্য লাভ করা যায় না।.....

তারপর সাহিত্যের সঙ্গে ভাষার সম্পর্ক যে কত ঘনিষ্ঠ, সে বিষয়েও উক্ত সাহিত্য আমাদের চোখ ফুটিয়ে দেয়।.....লেখকদের নিকট ভাষা একধারে উপাদান ও যন্ত্র। ... ফরাসি সাহিত্য আমাদের এই যন্ত্রকে লঘু করতে, তীক্ষ্ণ করতে শেখায়। এ শিক্ষা আমরা সহজেই আত্মসাৎ করতে পারি। কেননা আমার বিশ্বাস, বাংলার সঙ্গে ফরাসি ভাষার বিশেষ সাদৃশ্য আছে। আমাদের ভাষাও মূলত এক, এবং বিদেশি শব্দে তা ভারাক্রান্ত নয়। আমাদের ভাষার অন্তরেও ফরাসি ভাষার গতি ও স্ফূর্তি নিহিত আছে। বিজ্ঞানজ্ঞানের গ্রাম কাব্যগ্রন্থ জার্মানের গ্রাম স্থলকায় গুরুভার স্লীপদ ও গজেন্দ্রগামী ভাষায় রচিত হওয়া অসম্ভব। আমার বিশ্বাস, ভারতচন্দ্র যদি ফ্রান্সে জন্মগ্রহণ করতেন তাহলে তাঁর প্রতিভা অন্তকূল অবস্থার ভিতর আরও পরিষ্কৃত হয়ে উঠত, এবং তাঁর রচনা ফরাসি সাহিত্যের একটি মাস্টারপিস্ বলে গণ্য হত।

আমরা যে ভাষায় এখন সাহিত্য রচনা করি, সে ভারতচন্দ্রের ভাষা নয়; ইতিমধ্যে ইংরেজি সাহিত্যের অহুকরণে আমরা সে-ভাষার গৌরব বৃদ্ধি করেছি অর্থাৎ তার গায়ে একরাশ মুখস্থ-করা শব্দ চাপিয়ে দিয়ে তার ভার বৃদ্ধি করেছি, তার গতি মন্দ করেছি। ফরাসি সাহিত্যের শিক্ষা আমাদের মনে বসে গেলে আমরা আবার বহুসংখ্যক পণ্ডিত শব্দকে সসন্মানে বিদায় করব এবং তার পরিবর্তে বহুসংখ্যক তথাকথিত ইতর শব্দকে সাহিত্যে বরণ করে নেব। কেননা এই কৃত্রিম ভাষার চাপে আমাদের জাতীয় প্রতিভা মাথা তুলতে পারছে না।”

আজ থেকে ঠিক পঞ্চাশ বছর আগে প্রথম চৌধুরী বাংলা গদ্যের সংস্কার প্রসঙ্গে এই মন্তব্য করেছিলেন। বাংলা গদ্যের যে-সব দোষ তাঁর চোখে পড়েছিল, তা বাংলা গদ্যভাষা থেকে আজ অক্ষুণ্ণ হয়েছে, একথা বলা যায়না। যেমন-তেমন করে লেখা, ব্যাকরণের ও বানানের ঋখেচ্ছাচার,

পদনির্বাচনে ও পদযোজনায় দায়িত্বজ্ঞানহীনতা, বৃথা বাগাড়ম্বর, উপমার আতিশয্য, অল্পপ্রাসের ঝংকার, দুঃ পদাঘ্র, ভাবগত অসংযম থেকে বাংলা গদ্যভাষা মুক্ত হয়েছে, একথা বলা যায় না। সে-কারণেই ফরাসি গদ্যের রীতি ও প্রকৃতির চরিত্র অমুখাবন করা আমাদের একান্ত কর্তব্য।

প্রমথ চৌধুরী ফরাসি গদ্য-স্টাইলের উদ্ভব ও বিকাশ যে-ভাবে অমুসরণ করেছিলেন, তা বিশেষ কোতূহলোদ্দীপক। বাংলা ভাষা ও ফরাসি ভাষার মধ্যে চারিত্রিক ঐক্য ও সমধর্মিতা তিনি সন্ধান করেছিলেন ‘ফরাসি ভাষার বর্ণপরিচয়’ প্রবন্ধে। এই প্রবন্ধে তিনি ফরাসি গদ্যরীতির বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে সাহিত্যরীতির বিকাশও লক্ষ্য করেছেন। এখানে আমরা কেবল প্রথম ব্যাপারটি অমুসরণ করব। আমার বিশ্বাস, তা নিরর্থক নয়।

“খৃষ্টীয় পঞ্চদশ শতাব্দীতে ফরাসি জাতি যখন প্রাচীন গ্রীক এবং ল্যাটিন সাহিত্যের পরিচয় লাভ করল, তখন হতে লেখা জিনিসটে যে একটি আর্ট এ বিষয়ে ফরাসি কবি এবং ফরাসি গদ্যলেখকেরা সন্ধান হয়ে উঠল। এই ক্লাসিক-সাহিত্যের আদর্শ ফরাসি লেখকদের নিকট একমাত্র আদর্শ হয়ে উঠল এবং এই কারণেই ক্লাসিসিজম হচ্ছে সে সাহিত্যের সর্বপ্রধান ধর্ম।”

এই ভূমিকার পর প্রমথ চৌধুরী ফরাসি ভাষার প্রধান গদ্যশিল্পীদের নামোল্লেখ করে তাঁদের স্টাইলের গুণনির্ণয় করেছেন। তাঁর বক্তব্যের সার সংকলন করছি :

রাবল্যে-র পাঁচরঙা ভাষার পরিবর্তে ফরাসি গদ্যের ভাষা একরঙা হয়ে উঠেছিল। ষোড়শ শতকে মালের্ভ ভাষা-সংস্কার-কার্যে ব্রতী হন। তিনি পার্সী নগরীর মৌখিক ভাষাই সাহিত্যরচনার আদর্শভাষাস্বরূপে গণ্য করেন। মালের্ভ ভাষা থেকে গ্রাম্যতা ও পাণ্ডিত্য বর্জন করেন। পার্সীর মৌখিক ভাষার ঐক্যসমতা, প্রশাদগুণ ও ভদ্রতা ভাষার প্রধান গুণ বলে মালের্ভ মনে করেন বলেই তাকে আদর্শভাষা রূপে গ্রহণ করেন।

পদ নির্বাচন ও পদযোজনায় মালের্ভ-এর লক্ষ্য ছিল। বাক্যরচনা যাতে সুগঠিত হয়, যাতে রেখার স্বম্মা ও নামগুস্ত থাকে, যাতে পদগুলি সুবিন্যস্ত ও সুস্বচ্ছ হয়, যাতে একটি রচনা পূর্ণাবয়ব সর্বাঙ্গসুন্দর ও সমগ্র হয়, সেদিকে ফরাসি গদ্যশিল্পীরা চার শ বছর ধরে মনোযোগ নিবদ্ধ রেখেছেন। সপ্তদশ শতকে বোয়ালো ভাষার দোষ বর্জনে যত্নবান হন। বৃথা বাগাড়ম্বর, উপমার

আতিশয্য, অস্ত্রপ্রালের ঝংকার রচনাকে কৃত্রিম করে তোলে, তাই এসব দোষ সর্বথা বর্জনীয়—এই হ'ল বোয়ালোর অভিমত।

মালের্ব কর্তৃক আবিস্কৃত ও বোয়ালো কর্তৃক পরিষ্কৃত নব পথে পরবর্তী গদ্যশিল্পীরা অগ্রসর হয়েছিলেন এবং গদ্যরচনায় সংযম সাধনা করেছিলেন। শব্দাভিধ্বর, শব্দালংকার, পারিভাষিক শব্দ ব্যবহার ও অতিকথনের প্রলোভন থেকে তাঁরা নিজেদের মুক্ত করেছিলেন। প্যাসকাল, লাক্রাইয়ের, বস্তুয়ে, ফেনেল, রাসীন, মলিয়ের এই নবপথের যাত্রী। দেকার্তেব দর্শনের অধিষ্ট আইডিয়ার সুস্পষ্ট পরিচ্ছিন্ন স্থনির্দিষ্ট যুক্তিনিষ্ঠ রূপ। এই রূপকে পাবার জগ্রে দেকার্তে ভাষাকে করে তুলেছিলেন সুস্পষ্ট ও পরিচ্ছিন্ন, শব্দকে ব্যবহার করেছিলেন স্থনির্দিষ্ট অর্থে। ভোল্ভ্যের-এর হাতে ফরাসি গদ্যভাষা হয়ে উঠেছিল লঘু, তীক্ষ্ণ, চোস্ত ও সাফ

এই সুমার্জিত ভাষা মানুষ্যের চিন্তাপ্রকাশে খুবই উপযোগী। মালের্ব থেকে ভোল্ভ্যের পর্যন্ত গদ্যশিল্পীরা শব্দ বর্জনের সাহায্যেই ভাষার সংস্কার সাধন করেন। এঁদের হাতে শব্দের অর্থ স্থনির্দিষ্ট, অপরিবর্তনীয় হয়ে উঠেছিল। এখানে শব্দের বস্তুর সঙ্গে বাচ্যবাচক সম্বন্ধ সুস্পষ্ট।

কিন্তু যে শব্দে ব্যঞ্জনশক্তি, ইশারা, অম্লরগন, ইঞ্জিত প্রবল, সে শব্দ এতাবৎকাল উপেক্ষিত ছিল। ফরাসি ক্লাসিকাল সাহিত্যে শব্দের স্থনির্দিষ্ট অর্থই একমাত্র অধিষ্ট।

১৮৩০ খৃষ্টাব্দে ফরাসি সাহিত্যে ক্লাসিকাল রীতির বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘটল, দেখা দিল রোমান্টিক সাহিত্য। শাতোব্রিয়ঁ এর প্রবর্তক, ভিক্তর হিউগো (উগো) এর নায়ক। এঁদের হাতে শব্দে দেখা দিল ব্যঞ্জনা, ইশারা। এঁরা হৈতর বলে কোনো শব্দকেই বর্জন করেন নি, শত শত উপেক্ষিত বিস্মৃত শব্দ ও শিল্পবিজ্ঞান থেকে সংগৃহীত শত শত পারিভাষিক শব্দ রোমান্টিক লেখকেরা ব্যবহার করলেন। উগোর নেতৃত্বে এঁরা ফরাসি সাহিত্যে দিয়ে গেলেন অগাধ শব্দসম্পদ। এই নোতুন ভাষা—রোমান্টিক ভাষা—জুদয়াবেগ প্রকাশে ও বহির্দৃশ্য অঙ্কনে সামর্থ্য ও নৈপুণ্যের পরিচয় দিল। উনবিংশ শতকে ফরাসি ভাষায় অর্থের চাইতে ইঞ্জিত প্রাধান্য পেল। কিন্তু এই রোমান্টিক-সিদ্ধি ফরাসি জাতির ধাতুগত নয়; অচিরে এর প্রতিবাদে নব রিয়ালিজম দেখা দিল। রিয়ালিস্টদের নেতা ফ্লোব্যের নোতুন উপাদান (রোমান্টিক সাহিত্যসৃষ্ট শব্দসম্পদ) নিয়ে পুরনো (ক্লাসিক) রীতিতে সাহিত্য রচনা

করেছেন। তার ফলে জোলা, ফ্লোবের, মোপাসাঁ, স্ত্রীধাল, দোদে, আনাতোল ফ্রাঁস, দুমা, পিয়ের লোতি ফরাসি গদ্যের সার্থক গদ্যশিল্পীরূপে দেখা দিলেন।

এইভাবে প্রথম চৌধুরী ষোড়শ থেকে উনবিংশ শতাব্দী পর্যন্ত বিস্তৃত ফরাসি গদ্যরীতির পরিচয় দিয়েছেন।

বাংলা গদ্যভাষা ও গদ্যের স্টাইল সম্পর্কিত আলোচনায় ফরাসি গদ্যভাষা ও রীতির আলোচনার সার্থকতা প্রথম চৌধুরী নিপুণভাবে দেখিয়েছেন ‘ফরাসি সাহিত্যের বর্ণপরিচয়’ প্রবন্ধে।

পঞ্চাশ বছর পূর্বে প্রকাশিত ‘বাংলার ভবিষ্যৎ’ প্রবন্ধে (১৩২৪ অগ্রহায়ণ, প্রবন্ধ সংগ্রহ ১) ভাষার সার্থকতা অন্বেষণ করতে গিয়ে তিনি আমাদের স্মরণ করিয়ে দিতে চেয়েছেন যে, “ভাষার উৎপত্তি কর্মে, আর তার পরিণতি জ্ঞানে। ভাষা ব্যতীত মানুষের চিন্তা প্রকাশ করবার অপর কোনো উপায় নেই। অপর পক্ষে আমরা যাকে বলি রস, আর ইংরেজরা ইমোশন সে বস্তু প্রকাশ করবার নানা উপায় আছে, যথা শব্দ কম্প মূর্ছা বেপথু শীতকার চিংকার প্রভৃতি। সুতরাং একথা নির্ভয়ে বলা যেতে পারে যে, জ্ঞান ও চিন্তার বাহন হয়েই ভাষা তার স্বরূপ ও স্বরাজ্য লাভ করে।”

জ্ঞান ও চিন্তার সার্থক বাহন হওয়াই গদ্যভাষার প্রধান লক্ষ্য : প্রথম চৌধুরীর এই বক্তব্যের সমর্থন পাই স্টাইলের স্বরূপ সন্ধানে স্ত্রীধালের বক্তব্যে (প্রথম অধ্যায়ের উল্লেখপঞ্জী ৪ দ্রষ্টব্য)।

এই দৃষ্টিতে প্রথম চৌধুরী বাংলা গদ্যভাষার সাবালকত্ব প্রাপ্তির ইতিহাস সন্ধান করেছেন। এই প্রবন্ধেই তিনি সিদ্ধান্ত করেছেন :

“সে যুগে (নবাবা যুগে) আমাদের জ্ঞান ও চিন্তার একমাত্র বাহন ছিল সংস্কৃত ভাষা, যেমন মধ্য যুগে ইউরোপের ছিল ল্যাটিন। সেকালে বুদ্ধিবিদ্যার বিষয়ের উপর হস্তক্ষেপ করবার লোকভাষার কোনোই অধিকার ছিল না। সুতরাং ইংরেজ আসার পূর্বে এ দেশে বাংলা ছিল, মধ্যযুগের ইউরোপে যাকে বলত একটি ভাল্গার টাঙ্ক, অর্থাৎ ইতর ভাষা।

ইংরেজি আমলে বাংলা সাহিত্যের যথেষ্ট শ্রীবৃদ্ধি হয়েছে কিন্তু আমাদের দর্শনবিজ্ঞানের বাহন আজ সংস্কৃতের পরিবর্তে ইংরেজি হয়েছে। কথাটা যে সত্য তার প্রমাণ স্বরূপ দু-একটি উদাহরণ দেওয়া যাক। সার্ব জগদীশচন্দ্র বসু, ডাক্তার প্রফুল্লচন্দ্র রায় এবং ডাক্তার ব্রজেননাথ শীল প্রভৃতি দেশপূজ্য

মনসীবাগণ তাঁদের বৈজ্ঞানিক ও দার্শনিক গ্রন্থসকল ইংরেজি ভাষাতেই রচনা করেন। অর্থাৎ লাইব্‌নিৎসের যুগে জার্মান ভাষার যে অবস্থা ছিল, আজ এই বিংশ শতাব্দীতে বাংলা ভাষা ঠিক সেই অবস্থাতেই আছে। সাহিত্যের ক্ষেত্রে আজও তা প্রমোশন পায় নি, তার ইত্তরতার কলঙ্ক আজও ঘোচে নি।”

এই সিদ্ধান্তের শেষাংশ আজ পুরোপুরি না হলেও কিছুটা সত্য, সে বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই। আজও বাংলা গদ্যভাষা জ্ঞান চিন্তার ভাষারূপে স্বরাজ্যলাভ করতে পারে নি।

লোকভাষা বাংলা ভাষার মুক্তির ইতিহাস অন্বেষণ করে এই প্রবন্ধেই প্রথম চৌধুরী বলেছেন :

“পৃথিবীতে যখন কোনো নূতন ধর্মমত জন্মলাভ করে, তখন তার বাহন হয় একটি নূতন ভাষা।...বাংলা সংস্কৃতের প্রভুত্ব হতে মুক্তিলাভ করেছে বৈষ্ণব যুগে। চৈতন্যদেবের আবির্ভাবের পরেই বাংলা সাহিত্যের প্রকৃত অভ্যুদয়ের সূত্রপাত হয়েছে। মহাপ্রভু যেদিন ব্রাহ্মণ্যধর্মের, জ্ঞান ও কর্মের উপরে ভক্তির প্রাধান্য প্রচার করতে উদ্যত হলেন, সেদিন তাঁকে সংস্কৃত ত্যাগ করে বাংলার আশ্রয় নিতে হল। চৈতন্যের ধর্মসংস্কারকে বাংলাদেশের রিফর্মেশন বলা অসংগত নয়। তারপর এসেছে আমাদের রেনেসাঁ; ইউরোপ একদিন যেমন গ্রীক সাহিত্য আবিষ্কার করে ল্যাটিন ভাষার একাধিপত্য থেকে মুক্তিলাভ করে, আমরাও তেমনি ইংরেজি সাহিত্য আবিষ্কার করে সংস্কৃত ভাষার একাধিপত্য হতে মুক্তিলাভ করেছি, এবং সে একই কারণে। পশ্চিম ইউরোপে গ্রীক, ধর্মের নয়, বিদ্যাশিক্ষার ভাষা বলেই গ্রাছ হয়েছিল; আমাদের কাছেও ইংরেজি তেমনি ধর্মের নয়, বিদ্যাশিক্ষার ভাষা বলেই গ্রাছ হয়েছে। ল্যাটিন অবশ্য তাই বলে ইউরোপে বাতিল হয়ে যায় নি, সে ভাষার অধ্যয়ন-অধ্যাপনা আজও সে দেশে সজোরে চলছে। কিন্তু সে বিদ্যাশিক্ষার ভাষা হিসাবে। অবশ্য রোমান ক্যাথলিক জাতির কাছে সে ভাষা আজও কতক পরিমাণে ধর্মের ভাষা বলে মান্য। কিন্তু প্রধানতঃ বিদ্যাশিক্ষার ভাষা বলেই গণ্য। আমাদের বাঙালিদের কাছে সংস্কৃত আজকের দিনে ঐ হিসাবেই গণ্য ও মান্য।

অতএব দেখা গেল যে, পরভাষা, তা যতই হোক আর বিদেশিই হোক, লোকভাষার উপর প্রভুত্ব করে এই গুণে যে, তা জ্ঞানবিজ্ঞানের ভাষা, এক কথায় বিদ্যাশিক্ষার ভাষা; বলা বাহুল্য, ধর্মের ভাষাও আসলে বিদ্যার

ভাষা।...এই গুণেই ইংরেজি আজ বাংলার উপরে প্রভুত্ব করছে। এ প্রভুত্ব হতে মুক্তিলাভ করবার একমাত্র উপায় হচ্ছে বাংলাকে বিদ্যাশিক্ষার ভাষা, অধ্যয়ন-অধ্যাপনার ভাষা, এককথায় বিদ্যালয়ের ভাষা করে তোলা।”

প্রথম চৌধুরী মনে করেন, বাংলা ভাষাকে স্বাধিকার লাভ করতে হবে, আর সে-কারণেই ক্লাসিক ভাষা (সংস্কৃত) ও আধুনিক বিদেশি জ্ঞান-চিন্তার ভাষার (ইংরেজি, ফরাসি) চর্চা করতে হবে।

॥ দুই ॥

এই দৃষ্টির আলোকে এবার ইংরেজি গদ্য ভাষা ও স্টাইলের পদাংক অনুসরণ করি। ইংরেজি গদ্য প্রথমে লাতিন, পরে ফরাসি গদ্যের চাপে পড়ে স্বাভাবিক বিকাশ লাভ করতে পারে নি। লাতিন ও ফরাসি গদ্যের প্রভাব থেকে মুক্তি লাভের ইতিহাসই ইংরেজি গদ্যের প্রথম দিকের ইতিহাস। খৃষ্টীয় দশম থেকে সপ্তদশ শতক পর্যন্ত ইংরেজি গদ্যের ক্রম-বিবর্তনরেখার অনুসরণ করলে দেখা যায় যে লাতিন-মোহ সহজে যেতে চায় না। সপ্তদশ শতকের শেষে এই মোহ থেকে মুক্তি ঘটেছে এবং ড্রাইডেনের হাতে ইংরেজি গদ্য স্বমর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

ইংরেজি গদ্যের ইতিহাসে পর পর তিনটি অশেষ গুরুত্বপূর্ণ ঘটনা ঘটেছে দু'শ বছরের মধ্যে—ক্যাকস্টনের ছাপাখানা স্থাপন (১৪৭৬), বাইবেলের অনুমোদিত ইংরেজি সংস্করণ প্রকাশ (১৬১১) ও রয়্যাল সোসাইটির স্থাপনা (১৬৬০)।

উইলিয়ম ক্যাকস্টন ছাপাখানা স্থাপন করেই কান্ত হন নি, ইংরেজি শব্দভাণ্ডার ও গদ্যরীতি নিয়েও মাথা ঘামিয়েছিলেন। তিনি নিজে ভাল অনুবাদক ছিলেন। ইংলাণ্ডের বিভিন্ন উপভাষার বাধা ভেঙে ফেলে তিনি দেশকে দিয়েছিলেন ইংরেজি গদ্যের একটি আদর্শ। ক্যাকস্টন টমাস ম্যালোরির অনুবাদ ‘মোর্ট দ্য আর্থার’ (১৪৭০) ছেপেছিলেন। এর ভূমিকায় ক্যাকস্টন বলেছেন, মাতৃভাষা ইংরেজিকে সমৃদ্ধ করার জন্তই তিনি এটি প্রকাশ করলেন (১৪৮৫)। লর্ড বার্নার্ড ফরাসি থেকে অনুবাদ করলেন ক্রোসার্ট-এর

‘কনিকলস’ (১৫২০)। ফরাসি গদ্যের গুণসমূহ এইভাবে ইংরেজি গদ্যে বর্তালো—খজুতা, সরলতা ও কাঠিগু। ম্যালোরির অম্ববাদে বিশেষ লক্ষণীয় ইংরেজি বাক্যের গঠনসৌকর্য। স্ততরাং ম্যালোরি ও লর্ড বার্নার্স ইংরেজি গদ্যকে নিজের পায়ে দাঁড়াবার মতো শক্তি জোগালেন।

জন উইল্কিন্স, মিলস্ কভারডেল ও উইলিয়ম টিন্‌ডেল বিগত দু শ বছর ধরে বাইবেলের বিভিন্ন ইংরেজি সংস্করণ প্রকাশ করেছিলেন। তাঁদের অম্ববাদে যে-সব ক্রটি-বিচ্যুতি ছিল, তা ইংরেজি বাইবেলকে সবজনগ্রাহ্য করে তুলতে পারে নি। রাজা প্রথম জেমসের অম্বজ্ঞায় এক দল বিশপ সমগ্র বাইবেল হিব্রু ও গ্রীক থেকে অম্ববাদের তার নিলেন এবং ১৬১১ খৃষ্টাব্দে তা প্রকাশিত হল। পরবর্তী তিন শ বছর ধরে তা ইংরেজমাত্রেই নিত্যপাঠ্য ধর্মগ্রন্থরূপে ব্যবহৃত হয়েছে। হার্বাট রীভের ভাষায়, এই অম্ববাদ ‘ইংরেজি গদ্যের বিকাশে সর্বপ্রধান একতম প্রভাব’। ইংরেজি বাইবেলের বাক্য সংগঠন ও শব্দব্যবহার নানাভাবে ইংরেজি গদ্যকে প্রভাবিত করেছে। বাইবেলের সারল্য, সমুন্নতি, চন্দ ও মূর্ততা ইংরেজি গদ্যকে স্থূল গ্রাম্যতা ও সংকীর্ণ পাণ্ডিত্য থেকে রক্ষা করেছে এবং গদ্যে এক অনমুভূত-পূর্ব আবেগ সঞ্চারিত করেছে।

রয়াল সোসাইটি স্থাপিত হয়েছিল দর্শন ও বিজ্ঞান (‘প্রাকৃতিক দর্শন’) চর্চার উদ্দেশ্যে। ইংরেজি গদ্যের জনক জন ড্রাইডেন ছিলেন সোসাইটির গোড়ার দিকের সদস্য। সোসাইটির বোষণাপত্রে বলা হয়েছিল—বাহল্য-বজিত অনলংকৃত স্পষ্ট স্বচ্ছন্দ স্বাভাবিক সরল রীতির গদ্যচর্চা অন্ততম লক্ষ্য।‘

টমাস হবস্, জন ড্রাইডেন, জন বানিয়ান, জন লক—রেস্টোরেশন যুগের এই সব লেখক ইংরেজি গদ্যকে বিজ্ঞান, দর্শন ও ধর্মচিন্তার উপযোগী করে গড়ে তুললেন। সরলতা, স্বচ্ছতা ও সাবলীলতা এঁদের রচনার (এমন কি বানিয়ানের রূপক-কাহিনীর) প্রধান বৈশিষ্ট্য।

হবস্-এর ‘লেভিয়াথান্’ (১৬৫১), ড্রাইডেনের ‘এসে অফ্ ড্রামাটিক পোয়েসিস্’ (১৬৬৮), বানিয়ানের ‘পিলগ্রিমস্ প্রোগ্রেস্’ (১৬৭৮), লক্-এর ‘অ্যান্ এসে কনসার্নিং হিউম্যান অ্যাণ্ডারস্ট্যান্ডিং’ (১৬৯০) সপ্তদশ শতকের ইংরেজি গদ্যকে দিল স্বচ্ছতা ও সাবলীলতা। এই শতকের সূচনায় প্রকাশিত হয়েছে মঁতেনের ‘এসেজ্’-এর ক্লোরিও-কৃত অম্ববাদ (১৬০৩) ও বেকনের ইংরেজি গ্রন্থ ‘দি অ্যাডভান্সমেন্ট অফ মানিং’ (১৬০৫)। পূর্ববর্তী শতকের শেষ দশকে প্রকাশিত হয়েছে রিচার্ড হকারের ইংরেজি গ্রন্থ ‘ল’জ অফ্

ইক্সেসিয়ার্‌সটিক্যাল পোলিটি' (১৫২৪)। এই সাতটি গ্রন্থ ইংরেজি গদ্যে রেনেসাঁস যুগের প্রবর্তন করল।

জ্যার টমাস মোর-এর 'ইউটোপিয়া' (১৫১৬), বেকনের 'নোভাম্ অর্গানাম্' (১৬১০), মিল্টনের 'দ্য ডক্ট্রিনা ক্রিস্টিয়ানা' (১৬৫০), নিউটনের 'প্রিন্সিপিয়া' (১৬৮৭)—লাতিন গদ্যে লিখিত। ড্রাইডেনের 'এসে অফ্ ড্রামাটিক পোয়েসি' (১৬৬৮) এই লাতিন-আত্মগতোর শেষ সূত্রটি ছিন্ন করল, স্বনির্ভর আধুনিক ইংরেজি গদ্যের প্রতিষ্ঠা হ'ল। সপ্তদশ শতক পর্বন্ত ইংল্যান্ডের বিদ্যালয়ে লাতিন গদ্যের বিশেষ চর্চা হ'ত এবং ইংরেজি গদ্যচর্চা অবহেলা করা হ'ত। এর বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা করলেন জন লক। তিনি 'অন এডুকেশন' গ্রন্থে (১৬৯৩) স্পষ্ট ভাষায় বললেন—লাতিন গদ্যের মোহ পরিত্যাগ করতে হবে, ইংরেজি গদ্যেই সকল মনোভাব ও চিন্তা প্রকাশ করতে হবে এবং সে-কারণে ইংরেজি গদ্যের চর্চায় মনপ্রাণ সমর্পণ করতে হবে।^৬ এখানেই পরবর্তী শতকের—অষ্টাদশ শতকের-ইংরেজি গদ্যের প্রসার ও সমৃদ্ধির সূচনা হ'ল। অতঃপর অষ্টাদশ শতক ইংরেজি সাহিত্যে গদ্যের শতক, যুক্তির শতক, যথাযথতা ও পারিপাট্যের শতক রূপে দেখা দিল।

সপ্তদশ শতকে ইংরেজি গদ্যের যে প্রসার ও সমৃদ্ধি ঘটেছে তার ষংকিঞ্চিৎ নমুনা এখানে উদ্ধার করছি। ইংরেজি গদ্য কীভাবে সরলতা, সাবলীলতা ও স্বচ্ছতার দিকে অগ্রসর হচ্ছে তার প্রমাণ এখানে পাওয়া যাবে। মিল্টনের ইংরেজি বাক্য রচিত হয়েছিল লাতিন বাক্যের কাঠামোয়। এই কাঠামোর আশ্রয় ছেড়ে ইংরেজি গদ্য কীভাবে স্বনির্ভর হয়ে উঠছে, তা এখানে লক্ষণীয়।

[ক]

Then they took him, and led him, and brought him into the high priest's house. And Peter followed afar off.

And when they had kindled a fire in the midst of the hall, and were set down together, Peter sat down among them.

But a certain maid beheld him as he sat by the fire, and earnestly looked upon him, and said, This man was also with him.

And he denied him, saying, Woman, I know him not.

And after a little while another saw him, and said, Thou art also of them. And Peter said, Man, I am not.

[St. Luke, The Authorised Version of The Bible, 1611.

[খ]

Read not to contradict and confute ; nor to believe and take for granted ; nor to find talk and discourse ; but to weigh and consider. Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested ; that is, some books are to be read only in parts ; others to be read, but not curiously ; and some few to be read wholly, and with diligence and attention. Some books also may be read by deputy, and extracts made of them by others ; but that would be only in the less important arguments, and the meaner sort of books ; else distilled books are like common distilled waters, flashy things. Reading maketh a full man ; conference a ready man ; and writing an exact man. [Francis Bacon, 'Of Studies', 'Essays', Third Edition, 1625.

[গ]

To begin, then, with Shakespeare. He was the man who, of all modern and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul. All the images of nature were still present to him, and he drew them not laboriously, but luckily ; when he describes anything, you more than see it, you feel it too. Those who accuse him to have wanted learning, give him the greater commendation. He was naturally learned ; he needed not the spectacles of books to read nature ; he looked inwards and found her there.

[John Dryden, 'Essay of Dramatick Poesie', 1668.

[ঘ]

My sword I give to him that shall succeed me in my pilgrimage, and my courage and skill to him that can get it. My marks and scars I carry with me, to be a witness for me, that I have fought His battles who will now be my rewarder.

[John Bunyan, 'The Pilgrim's Progress', 1678.

[৬]

Some men are remarked for pleasantness in raillery ; others, for apologues, and opposite, diverting stories. This is apt to be taken for the effect of pure nature, and that the rather, because it is not got by rules, and those who excel in either of them, never purposely set themselves to the study of it as an art to be learnt. But yet it is true, that at first some lucky hit, which took with somebody, and gained him commendation, encouraged him to try again, inclined his thoughts and endeavours that way, till at last he insensibly got a facility in it without perceiving how ; and that is attributed wholly to nature, which was much more the effect of use and practice.

[John Locke, 'An Essay concerning Human Understanding', 1690.]

বয়াল সোসাইটির ঘোষণাপত্রে গদ্যচর্চার যে আদর্শ ঘোষিত হয়েছিল, সপ্তদশ শতকেব ইংরেজি গদ্যে তাব স্বীকৃতি পাই : বাহ্যাবজিত অনলংকৃত স্পষ্ট স্বচ্ছন্দ স্বাভাবিক সবা বাতির গদ্যচর্চা সোসাইটির আদর্শ। উদ্ধৃতিগুলিতে বাইবেলের গদ্যে সারল্য ও স্বাভাবিকতা, বেকনের গদ্যে বাক্য-অন্তচ্ছেদ-সংগঠননৈপুণ্য ও সাংখ্যিকতা, ড্রাইডেনের গদ্যে গতি ও সংহতি, বানিয়ানের গদ্যে সারল্য ও সাবলীলতা, লক্-এর গদ্যে স্পষ্টতা ও নিবারণতা অনায়াস লক্ষণীয়।

অষ্টাদশ শতক ইংবেজি সাহিত্যে যুক্তির শতক, গদ্যের শতক। এই পর্বের ইংরেজি গদ্যের ভিত্তিভূমি যুক্তি, প্রধান লক্ষণ পারিপাট্য ও সংযম, প্রধান আয়ুধ 'উইট' ও 'কমনসেন্স'। সাংবাদিকতার চর্চা এই পর্বের গদ্যকে দিয়েছে লঘুতা ও ধাবংশক্তি। এই শতকের প্রথমার্ধের প্রধান গদ্যশিল্পী স্কাট, অ্যাডিসন, স্টীল, ডিকো; দ্বিতীয়ার্ধের প্রধান গদ্যশিল্পী ফীল্ডিং, স্মলেট, গোল্ডস্মিথ, জনসন, গিবন, বার্ক।

এই পর্বের ইংরেজি গদ্য স্টাইলকে বলা হয়েছে ক্লাসিক স্টাইল। 'ফর্ম'-এর প্রতি নিষ্ঠা, ভাষার নিয়ম ও ব্যাকরণের প্রতি আনুগত্য, ভাষার বিস্তৃতিরক্ষায় যত্ন এই স্টাইলের মূলকথা। ব্যঙ্গরচনা, বাস্তব বর্ণনা, সামাজিক আচার ব্যবহারের বিবরণ, সাহিত্য-সমালোচনা এই পর্বের প্রধান গদ্য-ফসল। সেই

সঙ্গে ধীরে ধীরে দেখা দিয়েছে আবেগপ্রধান উপস্থাপন। এই পর্বের গদ্য রেনেসাঁসের বলাহীন ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যকে অস্বীকার করল, পূর্ববর্তী পর্বের মানবতাবাদীদের লাতিন-আত্মগত্যা থেকে মুক্ত হল। যুক্তির দ্বারা জন্মদাব্যেগ, সংস্কারের দ্বারা উচ্ছ্বাস নিয়ন্ত্রিত হল। সারল্য, সহজবোধ্যতা, স্পষ্টতা মূলমন্ত্র হ'ল। 'ইংরেজি ইভিয়মের শুচিতা ও শক্তি পূর্ণরূপে ব্যক্ত হ'ল।'^{১৭} জনসন তাঁর 'ডিক্সনারী অফ দি ইংলিশ্ ল্যাংগুয়েজ' (১৭৪৭-৫৫) সম্পর্কে অল্পরূপে কথাই বললেন—'এই অভিধান ইংরেজি ইভিয়মের শুচিতা ও যথার্থ অর্থভাবনাকে সংরক্ষিত করেছে।'^{১৮} এই শতকের গদ্যে অনতিস্পষ্ট ছন্দঃশ্রোত ও বাক্যানির্মাণে অ্যান্টি-থিসিসের ব্যবহার অনায়াস লক্ষণীয়।

অষ্টাদশ শতকের ইংরেজি গদ্যে তিনটি স্টাইল লক্ষণীয়—সরল, মধ্যগা, অলংকৃত। সরল স্টাইলের শিল্পী—সুইফ্ট, ডিকো, ফীল্ডিং, স্মলেট। মধ্যগা স্টাইলের শিল্পী—অ্যাডিসন, গোল্ডস্মিথ। অলংকৃত স্টাইলের শিল্পী—জনসন, গিবন, বার্ক।

সরল গদ্যস্টাইলের শ্রেষ্ঠ শিল্পী সুইফ্ট।^{১৯} তা নিশ্চিত, স্পষ্ট, পরিচ্ছন্ন, দৃঢ়াত্তিক। তিক্ত উইটের প্রয়োগে সুইফ্টের গদ্য পেয়েছে তীক্ষ্ণতা ও দ্রুতগতি। অপর শিল্পী ডিকোব গদ্য অতি-সরল, কখনো বা দ্রুত লেখনের ফলে দ্রৈবৎ অস্বত্বশীল। ডিকো, ফীল্ডিং, স্মলেটের গদ্য কথ্যভঙ্গির আশ্রয় নিয়েছে।

এই তিনরীতির মধ্যে শ্রেষ্ঠ রীতি মধ্যগা স্টাইল, এ-বিষয়ে কোনো সংশয় নেই। এর প্রধান শিল্পী অ্যাডিসন। তাঁর গদ্যে ইংরেজি গদ্যের আধুনিক যুগের যথার্থ সূচনা হ'ল। অ্যাডিসনের গদ্য জটিলতামুক্ত, যথাযথ, বাহুল্যবর্জিত, সুসম, সহজ, স্ববিশুদ্ধ।^{২০} এই গদ্য বহু প্রয়োজন সাধনে সক্ষম—সংবাদপত্র, রাজনীতিচিন্তা, ইতিহাস ও জীবনী এবং প্রবন্ধ রচনায় এত উপযোগিতা তর্কাতীত।

গোল্ডস্মিথের গদ্য ও জনসনের শেষজীবনের গদ্য এই মধ্যগা রীতির উদাহরণ। বাক্যানির্মাণে ও শব্দব্যবহারে গোল্ডস্মিথের নৈপুণ্য অবশ্যস্বীকার্য। মধ্যগা রীতি যে বহুমুখী প্রয়োজনসাধনে সক্ষম, তার পরিচয় এঁদের গদ্যে পাওয়া যায়। এই মধ্যগা রীতির স্থায়িত্বও অবশ্যস্বীকার্য।

অলংকৃত রীতির গদ্য শতকের প্রথমার্ধে ছিল না। কারণ এর সৌন্দর্যের সঙ্গে ছিল ঋণটি—বাক্যগঠনে জটিলতা, সুদীর্ঘ বাক্যাংশ ও বাক্য, গুরু শব্দ,

সুপ্রচুর অলংকার ও শব্দাডম্বর এই রীতির গদ্যকে করে তুলেছিল মন্বর। জনসনের হাতে এই রীতির দুর্বলতাই প্রকট হয়েছিল, কিন্তু গিবন ও বার্ক-এর হাতে এই রীতির সবলতা ও সৌন্দর্য নিপুণভাবে ব্যক্ত হয়েছিল।

অষ্টাদশ শতকের ইংরেজি গদ্যের এই তিন রীতির শক্তি ও সৌন্দর্যের পরিচায়ক তিনটি উদাহরণ গ্রহণ করা যাক।

[ক]

And so the question is only this—whether things that have place in the imagination may not as properly be said to exist as those that are seated in the memory, which may be justly held in the affirmative, and very much to the advantage of the former, since this is acknowledged to be the womb of things, and the other allowed to be no more than the grave. Again, if we take this definition of happiness, and examine it with reference to the senses, it will be acknowledged wonderfully adapt. How fading and insipid do all objects accost us that are not conveyed in the vehicle of delusion. How shrunk is everything as it appears in the glass of Nature ! So that if it were not for the assistance of artificial mediums, false lights, refracted angles, varnish and tinsel, there would be a mighty level in the felicity and enjoyments of mortal men. If these were seriously considered by the world, as I have a certain reason to suspect it hardly will, men would no longer reckon among their high points of wisdom the art of exposing weak sides, and publishing infirmities ; an employment in my opinion, neither better nor worse than that of unmasking, which, I think, has never been allowed fair usage, either in the world or the play-house.

[Jonathan Swift, 'The Tale of a Tub', 1704.

[খ]

I am always very well pleased with a country Sun lay, and think, if keeping holy the seventh day were only a human institution, it would be the best method that could

have been thought of for polishing and civilizing of mankind. It is certain, the country people would soon degenerate into a kind of savages and barbarians, were there not such frequent returns of a stated time, in which the whole village meet together with their best faces, and in their cleanliest habits, to converse with one another upon different subjects, hear their duties explained to them, and join together in adoration of the Supreme Being. Sunday clears away the rust of the whole week, not only as it refreshes in their minds the notions of religion, but as it puts both the sexes upon appearing in their most agreeable forms, and exerting all such qualities as are apt to give them a figure in the eye of the village. A country fellow distinguishes himself as much in the churchyard, as a citizen does upon the Change. the whole parish-politics being generally discussed in that place either after sermon or before the bell rings.

[Joseph Addison, from 'The Spectator', 1711-12.

[গ]

Elated with these praises, which gradually extinguished the innate sense of shame, Commodus resolved to exhibit, before the eyes of the Roman people, those exercises which till then he had decently confined within the walls of his palace and to the presence of a few favourites. On the appointed day the various motives of flattery, fear, and curiosity, attracted to the amphitheatre an innumerable multitude of spectators ; and some degree of applause was deservedly bestowed on the uncommon skill of the Imperial performer. Whether he aimed at the head or heart of the animal, the wound was alike certain and mortal. With arrows, whose point was shaped into the form of a crescent, Commodus often intercepted the rapid career and cut asunder the long bony neck of the ostrich. A panther was let loose ; and the archer waited till he had leaped upon a trembling malefactor. In the same instant the shaft flew,

the beast dropped dead, and the man remained unhurt. The dens of the amphitheatre disgorged at once a hundred lions; a hundred darts from the unerring hand of Commodus laid them dead as they ran raging round the Arena. Neither the huge bulk of the elephant nor the scaly hide of the rhinoceros could defend them from his stroke. Aethiopia and India yielded their most extraordinary productions; and several animals were slain in the amphitheatre which had been seen only in the representations of art, or perhaps of fancy. In all these exhibitions the surest precautions were used to protect the person of the Roman Hercules from the desperate spring of any savage who might possibly disregard the dignity of the emperor and the sanctity of the god.

But the meanest of the populace were affected with shame and indignation, when they beheld their sovereign enter the lists as a gladiator, and glory in a profession which the laws and manners of the Romans had branded with the justest note of infamy.

[Edward Gibbon, 'The Decline and Fall of the Roman Empire', 1770.

উদ্ধৃত উদাহরণে সুইক্টের স্টাইল উইটের আলোয় উদ্ভাসিত, দ্রুতগতি-সম্পন্ন, তিক্ত, রুক্ষ, ঝড়ঝেঁ, তীক্ষ্ণ ও পৌরুষসমৃদ্ধ। অ্যাডিসনের স্টাইল আয়রনির আলোয় উজ্জ্বল, নাগরিক বৈদগ্ধ্য ও শালীনতায়ুক্ত, সুমাজিত ও সুভদ্র। গিবনের স্টাইল অলংকারসমৃদ্ধ, বর্ণাঢ্য, শব্দাডম্বরযুক্ত, গাভীখপূর্ণ ও ধ্বনিবহুল। অষ্টাদশ শতকের ইংরেজি গদ্যের গৌরব-যুগের এইসব উদাহরণ গদ্যের অশেষ সমৃদ্ধির পরিচায়ক।

তারপরই আমরা ঊনবিংশ শতকে উপনীত হই। এই শতকে—রোমান্টিক ও ভিক্টোরীয় যুগে—ইংরেজি গদ্যের অশেষ বৈচিত্র্য ও সৌন্দর্য লক্ষণীয়। রোমান্টিক যুগ একান্তভাবে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের যুগ। এই যুগে কোনো লেখকের সঙ্গে অন্য কোনো লেখকের মিল নেই। প্রত্যেকের স্টাইল আপন ব্যক্তিস্ব-চিহ্নিত। স্কট, ডিকেন্স, ডায়াকারে, ব্যাম, রাস্কিন, কালাইল, ম্যাথু আর্নল্ড, রবার্ট লুই স্টিভেনশন, টমাস হার্ভি, ওয়ান্টার পেটার—প্রত্যেকেই আপন

স্বাতন্ত্র্যে উজ্জল। অলঙ্কৃত গদ্য স্টাইলের পুনরাবির্ভাব ঘটল কার্লাইল ও রাঙ্কিনের লেখন্য। এই যুগে কী লিখব তার চেয়ে কেমন করে লিখব, এই ভাবনা দেখা দিয়েছে। গদ্যের স্টাইল ও আর্ট নিয়ে নানা আলোচনাও হয়েছে।

উনবিংশ শতকের প্রথমার্ধের রোমান্টিক পর্বে সৌন্দর্যধ্যানের সঙ্গে যুক্ত হয়েছিল জটিল সাহিত্যচিন্তা। কোলরিজের কবিতা ও সমালোচনা তার পরিচয়স্থল। রোমান্টিক জীবনদৃষ্টি লেখককে করে তুলেছিল একান্তভাবে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের শিল্পী। রোমান্টিক গদ্যরচনায়ও তার নিদর্শন পাই। কোলরিজ, ডি কুইন্সী, হ্যাকলিট, স্কট, থ্যাকারে, ল্যাম্—প্রত্যেকেই স্বতন্ত্র। আবেগ ও কল্পনার আশ্চর্য প্রসারের সঙ্গে যুক্ত হয়েছিল জীবনের তীব্র তীক্ষ্ণ সমালোচনা। তাই এই পর্বের গদ্যরীতি বহুমুখী, বহুচরার।

ভিক্টোরীয় যুগে সাহিত্যে ও সমাজে রাজনীতি ও ধর্মচর্চায় পুনর্বার যুক্তি-মনোভাব ও রক্ষণশীলতা দেখা দিল। র্যাশনালিটি ও পিউরিটানিজম প্রাধান্য পেল। বাস্তব সত্যের প্রতি আগ্রহ, বিজ্ঞান সত্যের প্রতি আস্থা দেখা দিল। ভিক্টোরীয় যুগের রক্ষণশীল ইংরেজ সমাজ আত্মসংযম ও কঠিনতর নৈতিক আদর্শে দীক্ষিত হল। গদ্যরীতিতে এলো সংযম, সতর্কতা ও শৃঙ্খলা। বিজ্ঞানচিন্তার ফলে জীবনের সর্বত্র যে সত্যাদিদৃশ্য লক্ষ্য করা গেল, তার প্রভাব পড়ল গদ্যরীতিতে। নিয়ন্ত্রণ, ব্যাকরণনিষ্ঠ, সংযত, নিশ্চিত স্টাইল গড়ে উঠল। ইংরেজ জীবনে যেমন, তেমনি সাহিত্যে,—বিশেষ করে গদ্যরীতিতে—শৃঙ্খলা ও নিয়মনিষ্ঠার চর্চা ব্যাপকতর হ'ল।

এই সতর্ক সংযত নিয়মনিষ্ঠ শৃঙ্খল চিন্তারীতি ও প্রসাধিত গদ্যরীতির প্রধান শিল্পী কার্লাইল। তাঁর স্টাইলে এইসব গুণ অনায়াসলক্ষণীয়।

For there is a perennial nobleness and even sacredness, in Work. Were he never so benighted, forgetful of his calling, there is always hope in a man that actually and earnestly works : in Idleness alone is there perpetual despair. Work, never so Mammonish, mean, is in communication with Nature ; the real desire to get Work done will itself lead one more and more to truth, to Nature's appointments and regulations, which are truth.

[Carlyle, 'Past and Present', 1843.

কিন্তু এই ছবি শেষ কথা নয়। দৃষ্টিভঙ্গি ও গদ্যরীতিতে ঠিক এর বিপরীত ছবিটি পাই রবার্ট লুই ষ্টিভেনসনের লেখায়। কার্লাইল কর্মের গৌরব ঘোষণা ও আলস্যের নিন্দা করেছেন; এখানে তাঁর স্টাইল সংযত, নিরানন্দ, বস্তুনিষ্ঠ। ষ্টিভেনসন আলস্যের জয় ও কর্মশৃঙ্খল-মুক্তির আনন্দ ঘোষণা করেছেন; তাঁর স্টাইল কাব্যগুণসমৃদ্ধ ধ্বনিরোলসমগ্নিত। কার্লাইলের রচনার মূল্য বিষয়গৌরবে, ষ্টিভেনসনের রচনার মূল্য বিষয়গৌরবে। দৃষ্টিভঙ্গির ভিন্নতা থেকে এসেছে স্টাইলের ভিন্নতা। কার্লাইল খোঁজেন সংযত স্বচ্ছ সংক্ষিপ্ত বক্তব্য। ষ্টিভেনসনের অদ্বিষ্ট জীবনোপভোগের আনন্দ, তাই তাঁর বক্তব্য অস্পষ্ট, শব্দের সুরে তিনি বিমুগ্ধ।

His way takes him along a by-road not much frequented, but very even and pleasant, which is called Common-place Lane, and leads to the Belvedere of Common-sense. Thence he shall command an agreeable, if no very noble prospect; and while others behold the East and West, the Devil and the Sunrise, he will be contentedly aware of a sort of morning hour upon all sublunary things, with an army of shadows, running speedily and in many different directions into the great daylight of Eternity. The shadows and the generations, the shrill doctors and the plangent wars, go by into ultimate silence and emptiness; but underneath all this, a man may see, out of the Belvedere windows, much green and peaceful landscape; many fire-lit parlours; good people laughing, drinking, and making love as they did before the Flood or the French Revolution; and the old shepherd telling his tale under the hawthorn.

[Robert Louis Stevenson, 'An Apology for Idlers', 'Virginibus Puerisque', 1881.]

ভিক্টোরীয় যুগে ইংরেজি গদ্য-স্টাইল বহুমুখী, বহুচারী। দৃষ্টিভঙ্গির বিভিন্নতা ও বৈচিত্র্য থেকে এসেছে স্টাইলের বিভিন্নতা ও বৈচিত্র্য। তাতে গদ্যের স্বাদ বেড়েছে। উপকরণের বৈচিত্র্য ও সমারোহ গদ্যে দিয়েছে রূপের বৈচিত্র্য, স্বাদের বৈচিত্র্য।

বিংশ শতকের প্রথম পাদে গদ্যশিল্পীরূপে প্রাধান্য লাভ করেছেন এইচ. জি. ওয়েলস, বার্নার্ড শ', আর্নল্ড বেনেট, চেস্টারটন, ডরোথী রিচার্ডসন, ডি,

এইচ. লরেন্স, জেমস জয়েস, অস্কার ওয়াইল্ড। জয়েসের হাতে ইংরেজি গদ্যরীতির নব জন্ম হয়েছে। তারপর প্রবাহিত হয়েছে দুটি রুধির-নদী—প্রথম ও দ্বিতীয় বিশ্বসমর। তার ফলে জগৎ ও জীবন সম্পর্কে অনেক মূল্যবোধের অবসান ঘটেছে, নোতুন মূল্যবোধ দেখা দিয়েছে। প্রসাধিত স্টাইল বর্জিত হয়েছে, প্রাধান্য লাভ করেছে অপ্রসাধিত স্টাইল,—তা যেন অপ্রসাধিত সৌন্দর্যবিশিষ্ট জীবনের প্রতিকল্প। শব্দ সম্পর্কে সূচিভাষ্য দূর হয়েছে, আঞ্চলিক ও প্রাকৃত শব্দ (স্যাং, কলোকিয়াল, ভালগার, জারগন) নির্বিচারে ব্যবহৃত হয়েছে। সংবাদপত্রের দ্রুত লিখনভঙ্গি নানাভাবে সাহিত্যের গদ্যকে প্রভাবিত করেছে। রেডিও, সিনেমা, টেলিভিশন ভাষার সূচিভাষ্য ও আভিজাত্যকে নষ্ট করেছে। রুক্ষ, কর্কশ, অপ্রসাধিত গদ্যরীতি ও বাকভঙ্গি সমাদৃত হয়েছে।

তবু সংঘত গম্ভীর স্বচ্ছ স্পষ্ট গদ্যরীতির দিন শেষ হয় নি, বরং নব নব বৈচিত্র্যে ইংরেজি গদ্যস্টাইল বিকশিত হয়েছে। ১৯৭০ থেকে ১৯৬০ খৃষ্টাব্দ : এই বিশ বছরের ইংরেজি গদ্যের সুনির্বাচিত সংকলনে যে-সব গদ্যশিল্পীর রচনা গৃহীত হয়েছে, তাঁরা প্রত্যেকেই আপন ব্যক্তিত্বে স্বতন্ত্র, উজ্জ্বল। এঁদের স্টাইলে প্রতিভাভাষ্য হয়েছে এঁদের প্রথম ব্যক্তিত্ব : উইনস্টন চার্চিল, ই এম. ফোর্স্টার, ম্যাক্স বারবুম, হিলেরী বেলক, ভার্জিনিয়া উল্ফ, জি. এম. ট্রেভেলিন, রিচার্ড হিলেরী, জয়স কেরী, এল পি হার্টলী, এফ ডি ওয়ানি, অসবার্ট সিটওয়েল, ডেসমণ্ড ম্যাকাথি, ফ্লোরা থমসন, ফ্রেয়া ষ্টার্ক, ডেভিড সেন্সিল, বার্নার্ড শ, রোজ মেকলে, টি এস. এলিঅট, কেনেথ টিনান, এ সি ওয়ার্ড, ক্রিস্টোফার ক্রাই, সি ভি ওয়েজউড, রিচার্ড চার্চ, ইরিশ মারডক, মর্টিমার হুইলার, বার্ট্রাণ্ড রাসেল, জন উইণ্ডহ্যাম, জেরাল্ড ডুরেল, রোয়েনা ফার, এলিজাবেথ জেঙ্কিন্স, হ্যারল্ড স্পেন্সার জোন্স।^{১১}

ইংরেজি গম্ভ-স্টাইলের ট্রাডিশন গড়ে উঠেছে গত তিন শ বছরের গম্ভ-লেখকদের অক্লান্ত সাধনায়, ড্রাইডেন থেকে এলিঅট পর্যন্ত গম্ভশিল্পীদের সচেতন গম্ভচর্চায়।^{১২} গম্ভ-স্টাইলের ট্রাডিশন গড়ে ওঠে একটি গম্ভভাষার বিশিষ্ট প্রয়োগরীতিকে কেন্দ্র করে। নানা সামাজিক, ধর্মীয়, ব্যক্তিগত ও বহিরাগত উপাদানের সমবায়ে গম্ভভাষা নিমিত্ত হয়। এই সব উপাদান যখন এক শিল্পচেতনায় উন্নীত হয়, শব্দ অর্থ ধারণা ও কথ্যভঙ্গির মিলনে এক সংহত রূপ গড়ে ওঠে, তখনই দেখা দেয় গম্ভের ট্রাডিশন। ইংরেজি সাহিত্যে

সপ্তদশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে এমনি এক মুহূর্ত এসেছিল, ড্রাইডেনের গল্পস্টাইলে তা লাকার রূপ ধারণ করেছিল। ড্রাইডেনের আগে গল্পলেখক ছিলেন না এমন নয়; বানিস্মান, মিল্টন, টেলর, ব্রাউন, ডান্, বেকন, হকার, ম্যালোরি ও বাইবেল-অনুবাদকবৃন্দ ইংরেজি গল্প-স্টাইলকে ধীরে ধীরে গড়ে তুলছিলেন। কিন্তু ড্রাইডেনে এসে তা বিশিষ্ট শিল্পরূপ লাভ করল। ইংরেজি গদ্য শিল্পচেতনায় উন্নীত হল। গদ্যলেখকদের সংঘচেতনা ও শিল্পচেতনা সংহত রূপ ধারণ করল, গদ্যরচনা গদ্যলেখকের বৃত্তিকে নির্দিষ্ট করে দিল, গদ্যলেখকরা বৃত্তিগত সচেতনতায় উজ্জীর্ণ হলেন, এবং সাধারণ পাঠকসমাজকে পেলেন। ড্রাইডেন, অ্যাডিসন, হুইফট, জনসন, গিবন, বার্ক, গোল্ডস্মিথ, জোন্সরা রেনল্ডস, জেমস ফ্রেজার ইংরেজি গদ্যস্টাইলের ধারক ও বাহক রূপে দেখা দিলেন। এঁদের গদ্যরচনার একটি বিশিষ্ট ছাঁচ বা প্যাটার্ন দেখা গেল, এই ছাঁচ লেখক-ব্যক্তিত্বের আদলে গড়ে উঠল। ইতিহাসচেতনা ও বৃত্তিচেতনা লেখকদের রচনাকে দিল ট্রাডিশনের স্থায়িত্ব ও শিল্পবোধ। আজ পর্যন্ত সেই ট্রাডিশন সমানে চলে এসেছে।^{১৩}

॥ তিন ॥

জ্ঞান ও চিন্তার সার্থক বাহন হওয়াই গদ্য ভাষার প্রধান লক্ষ্য : এই সত্য স্মরণে রেখে এবার বাংলা গদ্য ভাষার ক্রমবিকাশের পথরেখা অনুসরণ করি। বস্তুব্যকে স্পষ্ট রূপে ব্যক্ত করাই গদ্যভাষার কাজ; স্টাইল ভাষার এমন একটি গুণ যা লেখকের বিশিষ্ট চিন্তা-ভাবনা-অনুভূতিকে অব্যর্থভাবে যথাার্থের সঙ্গে পাঠকমনে পৌঁছে দেয় : এ কথা মনে রেখে বাংলা গদ্যের স্টাইল, তার রূপ ও বিবর্তন লক্ষ্য করি।

বাংলা ভাষার প্রকৃতি সম্পর্কে একটি মূল সত্যের প্রতি প্রথম চোখুরী আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন :

“সংস্কৃত ভাষার সঙ্গে বঙ্গভাষার সম্বন্ধ যে অতি ঘনিষ্ঠ, সে বিষয়ে কোনও সন্দেহ নেই। সংস্কৃত বৈয়াকরণিকদের মতে ভাষা শব্দ ত্রিবিধ—তজ্জ, তৎসম, দেশ্য। বঙ্গভাষায় তজ্জ (তদ্ভব) এবং তৎসম শব্দের সংখ্যা অসংখ্য, দেশ্য শব্দের সংখ্যা অল্প, এবং বিদেশি শব্দের সংখ্যা অতি সামান্য। এ বিষয়ে ফরাসি

ভাষার সহিত বঙ্গভাষা একজাতীয় ভাষা।...ল্যাটিন ভাষার সহিত ফরাসি ভাষার ঘেঁষাপে সঙ্গত, সংস্কৃত ভাষার সহিত বঙ্গভাষারও ঠিক একইরূপ সঙ্গত।”^{১০}

“বাংলা ভাষার সঙ্গে সংস্কৃত ভাষার যে সঙ্গত, ল্যাটিন ভাষার সঙ্গে ফরাসি ভাষার সেই সঙ্গত, অর্থাৎ ফরাসি ল্যাটিনের অপভ্রংশ অথবা প্রাকৃত।”^{১১}

বাংলা ভাষা মূলতঃ এক। একটিমাত্র মূল থেকে তার উৎপত্তি। কলে প্রমথ চৌধুরীর মতে বাংলা ভাষায় প্রাধান্ত পেয়েছে এই সব গুণ—সারল্য, ঐক্যসমতা, স্বচ্ছতা (প্রসাদগুণ), সংঘম।^{১২}

সুতরাং বাংলা গদ্যের প্রধান শিল্পীদের অধিষ্ট হল এইসব গুণ—সারল্য, ঐক্যসমতা, স্বচ্ছতা বা প্রসাদগুণ, সংঘম। আমরা প্রথম অধ্যায়ে লক্ষ্য করেছি এইগুলিই সার্থক গদ্য-স্টাইলের প্রধান উপাদান।

ফরাসি গদ্যভাষার আলোচনা-প্রসঙ্গে প্রমথ চৌধুরী এইসব গুণের কথাই বলেছিলেন :

“খৃষ্টীয় ষোড়শ শতাব্দীতে মালের্বে নামক জনৈক কবি এই ভাষা-সংস্কার-কার্কে ব্রতী হন। তিনি প্যারিস নগরীর মৌখিক ভাষাই সাহিত্যরচনায় আদর্শ-ভাষাস্বরূপে গণ্য করেন। কেননা সে ভাষার ভিতর এমন-একটি ঐক্যসমতা, প্রসাদগুণ এবং ভঙ্গতা ছিল, যা কোনো প্রাদেশিক ভাষার অন্তরে ছিল না।”^{১৩}

বাংলা গদ্য-স্টাইলের পদচিহ্ন অঙ্গসংগ্রহ করে এইসব গুণ অন্বেষণ করব।

বাংলা সাহিত্যিক গদ্যের সূচনা হল তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার প্রকাশ (১৮৪৩ খৃ)। এর ঠিক এক শ বছর পূর্বে পোতুগালের লিসবন নগরে প্রথম বাংলা গদ্যগ্রন্থ ‘কুপার শাস্ত্রের অর্থভেদ’ (১৭৪৩ খৃ) মুদ্রিত হয়। এই তারিখটি বাংলা গদ্যের প্রামাণিক যুগের সূত্রপাত বলে ধরা যায়।

প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় বাংলা সাহিত্যে গদ্যের ব্যবহার ছিল না। গদ্যের আবেদন যুক্তির কাছে। ধর্মোক্ত পুরনো বাংলা সাহিত্য ছিল পদ্যাত্মক, তার আবেদন আবেগ ও অহুভূতির কাছে। পুরনো বাংলা সাহিত্যের বাহন ছিল পয়ার ছন্দ। এই ছন্দ সর্ববিধ ব্যবহারের উপযোগী, নমনীয় ও শোষণ-শক্তিসম্পন্ন। পয়ারের ছাঁদে গঠিত সরল বাক্যের দ্বারা অনায়াসে ভাবপ্রকাশ করা যায়। পয়ারে মানবিক অহুভূতি ও আবেগ যেমন অনায়াসে প্রকাশ করা যায়, তেমনি তত্ত্ব ও যুক্তিমূলক ভাবেও প্রকাশ করা যায়। কৃষ্ণদাস কবিরাজের শ্রীচৈতন্যচরিতামৃত কাব্যে দুর্জয় বৈষ্ণব দর্শন-তত্ত্বকে নিপুণভাবে

প্রকাশ করা হয়েছে, পদ্যবাহন কোথাও কবির তত্ত্বালোচনায় বিন্দুমাত্র বাধা সৃষ্টি করে নি। তাই অষ্টাদশ শতক পর্যন্ত বঙ্গসাহিত্যে গদ্যের অপরিহার্যতা অস্বীকৃত হয় নি। সে অস্বীকৃতি, সে প্রয়োজন, সে তাগিদ এলো অষ্টাদশ-উনবিংশ শতকের সন্ধিস্থলে—যখন ইংরেজ মারফৎ আধুনিক জগৎ যুক্তি ও বাস্তবচেতনা নিয়ে আমাদের উপর এসে পড়ল ও ভারতবর্ষের সহস্রাব্দের তন্ত্রা ভেঙে দিল।

১৭৪৩-১৮৪৩ খৃষ্টাব্দ : এই এক শ বছরের আগে বাংলাদেশের সমাজ-জীবনে গদ্যের ব্যবহার ছিল। ষোড়শ শতক থেকে অষ্টাদশ শতক পর্যন্ত বাংলা গদ্যে লেখা চিঠি ও দলিলের প্রচুর নিদর্শন পাওয়া গিয়েছে। বাংলা গদ্যের প্রাপ্ত প্রাচীনতম নিদর্শন—১৫৫৫ খৃষ্টাব্দে আসামের রাজাকে লেখা কোচবিহারের রাজা নরনারায়ণ মল্লদেবের পত্র। সপ্তদশ ও অষ্টাদশ শতকে লেখা দলিলপত্রের গদ্যভাষায় মুসলমান-শাসনের প্রত্যক্ষ প্রভাব অনায়াস-লক্ষ্যীয়। সপ্তদশ ও অষ্টাদশ শতকে গদ্যে অথবা গদ্যে পদ্যে রচিত সাধন-ঘটিত প্রমোত্তরময় ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র নিবন্ধ বা “কড়চা” অনেক পাওয়া যায়। এগুলির লেখক বৈষ্ণব তান্ত্রিক সাধকরা। ১৭৫২ খৃষ্টাব্দে নকল-করা একটি এই ধরনের বৈষ্ণব কড়চা বা নিবন্ধে গদ্যের সাহিত্যিক ভঙ্গির স্থূল রূপ লক্ষ্য করা যায়। সপ্তদশ শতকের শেষভাগে বাংলা গদ্যের সাধুকপের নিদর্শন পাওয়া যায় নেপালে লিখিত গোপীচাঁদের সন্ন্যাস বিষয়ক একটি নাটকের গদ্যাংশে। অষ্টাদশ শতকে ব্রাহ্মণ পণ্ডিতেরা বাংলা গদ্যের চর্চা করতেন। ত্রায়, স্মৃতি, জ্যোতিষ ও চিকিৎসা-নিবন্ধের পুথিগুলি গদ্যচর্চার নিঃসংশয় প্রমাণস্থল।^{১৮} সুতরাং একথা অবশ্যস্বীকার্য, ত্রিরাশপুরের পাদরি ও ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের শিক্ষকরা বাংলা গদ্যের প্রবর্তক নন।

চিঠিপত্র দলিল-দস্তাবেজ-কড়চা লিখেছেন এদেশের লোক। পরবর্তী বাংলা গদ্যের ভিত্তি রচিত হয়েছে এখানে। ধর্মচর্চা, রাজ্যশাসন ও বিষয়চর্চা উপলক্ষে ব্যবহৃত এইসব গদ্যানুশাসন (শিবরতন মিত্র ও সুরেন্দ্রনাথ সেনের দুখানি অমূল্য সংকলন-স্বত নমুনা) প্রাক-উনবিংশ শতকীয় বাংলা গদ্যের রূপটি ফুটে উঠেছে। তৎসম তত্ত্ব দেশী শব্দের প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায় বৈষ্ণব কড়চা, শাস্ত্র-নিবন্ধ, রাজ্যদেশ ও ধর্মালোচনায়। আর আরবী-ফারসী শব্দের প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায় দলিল-দস্তাবেজ-আদালতনির্দেশ ও ওকালতনামায়।^{১৯}

এই পর্বের বাংলা গদ্যের আর-এক রূপ পাই পোতুগীস-প্রভাবিত

গদ্যরচনায়, অবশ্য তার আদর্শ ছিল বৈষ্ণবদের প্রমোত্তরময় কড়চা-নিবন্ধ। সংস্কৃত সূত্রধর্মী গদ্যের আদর্শে লিখিত হয়েছিল মধ্যযুগীয় বাংলা গদ্য—যার নিদর্শন শ্রীকৃষ্ণ গোস্বামীর কারিকা। পরবর্তী বৈষ্ণব কড়চা-নিবন্ধে এই আদর্শ অম্লমুত। এই সূত্রধর্মী গদ্যের প্রধান লক্ষণ ক্রিয়াপদবিরলতা ও সংকোচন, স্বল্পাক্ষরতা ও সংক্ষিপ্ততা। পোতুগীস-প্রবর্তিত গদ্যরীতিতে এই সূত্রধর্মী গদ্যরীতির ছাপ আছে। রোমান ক্যাথলিক সম্প্রদায়ভুক্ত পোতুগীস পাদরিগণ মধ্য ও পূর্ববঙ্গে ধর্মপ্রচার করেন। তাঁদের গদ্যে মধ্য ও পূর্ববঙ্গের উপভাষার ছাপ অনায়াসলক্ষণীয়। এই গদ্যের নিদর্শন দোম আস্তোনিও দো রোজারিয়ো রচিত ‘ব্রাহ্মণ-রোমান ক্যাথলিক সংবাদ’ (রচনাকাল: সপ্তদশ শতক) ও পাদরি মানোএল্-দা আস্‌হম্পসাম্‌ রচিত ‘কৃপার শাস্ত্রের অর্থভেদ’ (১৭৪০ খৃ)।^{২০}

১৭৪০ খৃষ্টাব্দের পর বাংলা গদ্যের ইতিহাসে স্মরণীয় বছর—১৭৭৮ খৃষ্টাব্দ। এই বছরে হুগলি শহরে ছেনি-কাটা বাংলা হরফে বাংলা গ্রন্থ মুদ্রণ আরম্ভ হয়। প্রথম বাংলা মুদ্রিত গ্রন্থ বাংলা ভাষার ব্যাকরণ (‘এ গ্রামার অফ দি বেঙ্গল ল্যান্‌গুয়েজ’), লেখক নাথানিয়েল ব্রাসি হালহেড। তদানীন্তন গবর্নর-জেনারেল ওয়ারেন হেস্টিংস-এর অহুরোধে বিখ্যাত সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত চার্লস উইলকিন্স পঞ্চানন কর্মকারের সাহায্যে ছেনি-কাটা ছাঁচে ধাতুজবা ঢালাই-করা হরফ প্রস্তুত করেন। সেই হরফে হালহেডের ব্যাকরণ মুদ্রিত হয় (১৭৭৮)।

দু বছর পরে ১৭৮০ খৃষ্টাব্দে জেমস অগাস্টাস হিকী তাঁর ‘বেঙ্গল গেজেট’ মুদ্রণের জন্ত কলকাতায় সর্বপ্রথম ছাপাখানা স্থাপন করেন; আরো চার বছর পরে ১৭৮৪ খৃষ্টাব্দে ফ্রান্সিস গ্লাডউইন ‘দি ক্যালকাটা গেজেট’ প্রেস স্থাপন করেন। শুরু হল বাংলা গদ্যের নবযুগ।^{২১}

১৭৭৮ থেকে ১৭৯৯ খৃষ্টাব্দ—বাংলা গদ্যের নেপথ্য-পর্ব। এই সময়ে অভিধান, ব্যাকরণ ও শব্দ সংকলন প্রণয়নের দ্বারা বাংলা গদ্যভাষার ভিত্তি দৃঢ়বদ্ধ হয়।

“এই একুশ বৎসরের ইতিহাসে আমরা মাত্র ছয়জন বৈদেশিক কর্মীর নাম পাইতেছি; ইহাদের কীর্তি ব্যাকরণ, অভিধান ও শব্দশিক্ষা প্রণয়নে এবং কয়েকটি আইনের বহির অমূল্য রচনায় মাত্র পর্ববসিত। কিন্তু এই সকল মহাত্ম্যব ব্যক্তির অমাহুতিক অধ্যবসায় ব্যতিরেকে বাংলা ভাষা ও সাহিত্যের দুর্গম পথ দুর্গমই থাকিয়া যাইত; আয়াসপ্রিয় ও শিথিলমনা

বাঙালীর দ্বারা এই দুর্গম ছুরারোহ ভূখণ্ডে ব্যাকরণ-অভিধানের খোঁজা-কোঁদাল চালাইয়া একটা পথ গড়িয়া তোলা কঠিন হইত। এই বৈদেশিক ছয়জনের নাম আমরা প্রকৃত সহিত উচ্চারণ করিতেছি।.....

বাংলা-গদ্যের ভিত্তিপত্তনে এই ছয়জন ইংরেজের ব্যক্তিগত চেষ্টা ও অধ্যবসায় সর্বাগ্রে উল্লেখযোগ্য। তাঁহাদের কালে লোকের মুখে মুখে প্রচলিত বিশৃঙ্খল বাংলা ভাষাকে তাঁহারা ই ব্যাকরণ-অভিধানের গণ্ডীর মধ্যে বাঁধিয়া সাধারণের ব্যবহারের উপযোগী করিয়া তুলিতে চেষ্টা করেন।”^{২২}

এই ছয়জনের নাম ও গ্রন্থের উল্লেখ থেকেই এঁদের কীর্তির আভাস পাই—(১) নাথানিয়েল ব্রাসি হালহেড, ‘এ গ্রামার অফ্ দি বেঙ্গল ল্যাঙ্গুয়েজ’ ১৭৭৮, (২) জোনাথান ডানকান, ‘রেগুলেশনস ফর দি অ্যাডমিনিসট্রেশন্ অফ্ জাঙ্গিল ইন দি কোর্টস্ অফ্ দেওয়ানী আদালত’ বা ‘ইম্পেকোড’-এর বঙ্গানুবাদ, ১৭৮৫, (৩) এন. বি. এডমন্টোন, ‘বেঙ্গল ট্রান্সলেশন অফ্ রেগুলেশনস ফর দি অ্যাডমিনিসট্রেশন অফ্ জাঙ্গিল ইন দি ফৌজদারি অর ক্রিমিনাল কোর্ট,’ ১৭২১; ‘বেঙ্গল ট্রান্সলেশন অফ্ রেগুলেশনস্ ফর দি গাইডান্স অফ্ দি ম্যাজিস্ট্রেটস্’, ১৭২২; (৪) হেনরি পিটস্ ফরষ্টার, ‘গভর্নর বাহাদুরের হজুর কৌনসেলের ১৭২৩ সালের তাবৎ আইন’, ১৭২৩; ‘এ ভোকেবুলারি ইন টু পার্টস্, ইংলিশ অ্যাণ্ড বেঙ্গলী, অ্যাণ্ড ভাইস ভার্সা’ ১৭২২; (৫) এ. আপজন্, ‘ইক্সরাজি ও বাঙ্গালি বোকেবিলরি’, ১৭২৩; (৬) জন্ মিলার, ‘দি টিউটর’ বা ‘শিক্ষা গুরু’, ১৭২৭।^{২৩}

অষ্টাদশ শতকের শেষ পাদে বাংলা গদ্যভাষার যে ভিত্তিভূমি এইভাবে স্থাপিত হল, ঊনবিংশ শতকের সূচনায় সেই ভিত্তির উপর বাংলা গদ্যের ভবননির্মাণকার্য শুরু হল। বাংলা ভাষায় গদ্যসাহিত্য প্রবর্তনের ইতিহাসকে প্রথম চৌধুরী সূত্রকারে লিপিবদ্ধ করেছেন এইভাবে—“ইংরেজরা ভারতে আসিল, rhyme অর্থাৎ, অন্ত্যাহুপ্রাসযুক্ত কাব্যের চর্চার স্থান reason অর্থাৎ, বিচার-মূলক চিন্তা দখল করিল এবং বাঙ্গালার গদ্যসাহিত্যের উদ্ভব হইল।”

১৮০০ খৃষ্টাব্দে বাংলা দেশের সাংস্কৃতিক ও সাহিত্যিক জীবনে দুইটি যুগান্তকারী ঘটনা ঘটে গেল: শ্রীরামপুরে ব্যাপটিষ্ট মিশনের পত্তন (১০ জাহুঅরি, ১৮০০) ও সেই সঙ্গে মুদ্রাযন্ত্রের প্রতিষ্ঠা; আর কলকাতায় ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের প্রতিষ্ঠা (৪ মে, ১৮০০)। ঊনবিংশ শতকের প্রথম চার

দশকে যে-সব দেশী-বিদেশী পণ্ডিতের অক্লান্ত সাধনায় বাংলা গদ্যের ভবন নির্মিত হল, তাঁরা ছিলেন হুশিতি। পঞ্চম দশকে দেখা দিলেন ‘বাংলা গদ্যের প্রথম স্বার্থ শিল্পী’। তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার প্রকাশ (১৮৪৩) ও বাংলা গদ্যের প্রথম স্টাইলিস্ট ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগরের আবির্ভাব এই দশককে অরণীয় করে তুলল। ১৭৪৩ খৃষ্টাব্দে লিসবনে রোমান লিপিতে শোভুর্গাস বানান অল্পসারে লিখিত ‘কুপার শাস্ত্রের অর্থভেদ’ প্রকাশের এক শতাব্দী পরে বাংলা গদ্যের সাহিত্যিক রূপটি বিদ্যাসাগরের হাতে ধরা দিল।

গভর্নর-জেনারেল ওয়ারেন হেস্টিংস নানা কারণে অরণযোগ্য। তাঁরই চেষ্টায় হালহেড ‘জেষ্টু কোড’ (সংস্কৃত ব্যবহার-শাস্ত্র ও রাষ্ট্রনীতি) রচনা করেন। তাঁরই উৎসাহে সার্ চার্লস উইলকিন্স পঞ্চানন কর্মকারকে দিয়ে বাংলা হরফ প্রস্তুত করিয়ে হালহেডের বাংলা ব্যাকরণ মুদ্রিত করান (১৭৭৮) এবং মহাভারত ও হিতোপদেশ ইংরেজিতে অনুবাদ করেন। জন টমাস, উইলিয়ম কেরী, জোশুয়া মার্শম্যান ও উইলিয়ম ওয়ার্ড শ্রীরামপুর ব্যাপটিস্ট মিশনের পাদরি রূপে খৃষ্টধর্ম প্রচারে ও সেই সঙ্গে বাংলা গদ্যচর্চায় আত্ম-নিয়োগ করেন। তাঁদের সঙ্গে যোগ দেন রামরাম বহু।

গভর্নর জেনারেল লর্ড ওয়েলেসলি কলকাতায় ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ প্রতিষ্ঠা করেন। এই কলেজের বাংলাভাষা-বিভাগের কাহিনী বাংলা গদ্যচর্চার প্রথম গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায়। বিলাত থেকে আগত ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানীর ইংরেজ কর্মচারীদের প্রাচীন ও আধুনিক ভারতীয় ভাষা (সংস্কৃত, বাংলা, ব্রজভাষা, হিন্দুস্থানী অর্থাৎ, হিন্দী ও উর্দু) এবং আরবী ও ফার্সী শেখবার জন্য ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ স্থাপিত হয়। কলেজ কর্তৃপক্ষের চেষ্টায় বাংলা, হিন্দী ও উর্দুতে গদ্যসাহিত্য রচনার সার্থক প্রয়াস দেখা দেয়। ১৮০১ খৃষ্টাব্দের সূচনায় শ্রীরামপুর মিশন থেকে কেরী-সম্পাদিত বাইবেলের নিউ টেস্টামেন্টের বঙ্গানুবাদ প্রকাশিত হবার সঙ্গে সঙ্গে লর্ড ওয়েলেসলির নজর উইলিয়ম কেরীর প্রতি আকৃষ্ট হয়। তাঁর নির্দেশে কেরী ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের বাংলা বিভাগের প্রধান অধ্যাপক রূপে নিযুক্ত হন (১ মে, ১৮০১)। তাঁর সহকর্মী-রূপে নিযুক্ত হন মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালঙ্কার (প্রধান পণ্ডিত), রামনাথ বাচস্পতি (দ্বিতীয় পণ্ডিত) এবং শ্রীপতি রায়, আনন্দচন্দ্র শর্মা, রাজীবলোচন মুখোপাধ্যায়, কালীনাথ তর্কালঙ্কার, পদ্মলোচন চূড়ামণি, রামরাম বহু (সহকারী পণ্ডিতগণ)।

কেরীর 'বাংলা ভাষার ব্যাকরণ' বাংলা গদ্যচর্চার পথকে স্পষ্ট করেছিল। ১৮০৩ খৃ, ১৮০৫ খৃ, ১৮১৫ খৃ, ও ১৮১৮ খৃষ্টাব্দে এই গ্রন্থের চারটি সংস্করণ হয়, কেরীর মৃত্যুর পর ১৮৪৩ খৃষ্টাব্দে পঞ্চম সংস্করণ মুদ্রিত হয়।^{২৫}

কেরীর ব্যাকরণ এগারোটি অধ্যায়ে বিভক্ত। '১। বর্ণ পরিচয়। ২। যুক্তবর্ণ। ৩। শব্দ ও তাহার বিভিন্ন রূপ (বিশেষ্য)। ৪। গুণবাচক শব্দ (বিশেষণ)। ৫। সর্বনাম। ৬। ক্রিয়াপদ। ৭। শব্দ গঠন। ৮। সমাস। ৯। অব্যয় ও উপসর্গ। ১০। সন্ধি প্রকরণ। ১১। অধ্বয় (দিন্টিয়)।

কেরীর বাংলা ব্যাকরণ ক্রান্তিকারী পুস্তক, এবিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। কেরীর দ্বিতীয় গ্রন্থ 'কথোপকথন' বা 'ভাষালোগস' (১৮০১) বাংলা ফ্রেজ ও ইডিয়মের আধার। কলকাতা-শ্রীরামপুর অঞ্চলের মৌখিক ভাষার এই কথোপকথন লিখিত। ঐ ভাষাই পরবর্তীকালে সাহিত্যিক চলিত বাংলা গদ্যের আদর্শরূপে ব্যবহৃত হয়েছে। সমাজের নানা স্তরের নরনারীর মুখের বুলির মাধ্যমে সমাজজীবনের ছবি এখানে পাই। জেলেনীর কথা, ভিক্টোরের কথা, হাটের কথা, ঘাটের কথা, 'মাইয়া কন্দল', রায়তের কথা, মজুরের কথা—সবকিছুই এখানে আছে। এইসব কথাবার্তা "এমনই সহজ ও বাস্তব ভঙ্গিতে রচিত যে, এগুলির কথা বিবেচনা করিলে টেকচাঁদ ঠাকুর, হতোম, মধুসূদন ও দীনবন্ধু মিত্রের পরবর্তী কালের কৃতিত্ব অনেকখানি লঘু হইয়া যায়।"^{২৬} কেরী কেবল "খ্রীষ্টানী বাঙ্গালা" লেখেন নি, কথা বাংলা গদ্যকেও নিপুণভাবে আয়ত্ত করেছেন, তার প্রমাণ 'কথোপকথন'।

কেরীর গদ্যরচনা আধুনিক বাংলা গদ্যের প্রস্তুতি-কালের প্রথম মাইল-স্টোন। ব্যাকরণ অভিধান প্রণয়ন, মূদ্রাযন্ত্র স্থাপন ও হিন্দু জনসাধারণের নিকট খৃষ্টধর্মের মাহাত্ম্য সহজবোধ্য ভাষায় প্রচার—এই তিন ঘটনার বোঁগাযোগে কেরী যে বাংলা গদ্য লিখলেন, তার প্রধান বৈশিষ্ট্য—পূর্ববর্তী আরবী-ফারসীর প্রভাবমুক্তি (দলিল-দস্তাবেজের ভাষারীতি থেকে মুক্তি) ও সংস্কৃত আদর্শের অনুসরণ।^{২৭} তার ফলে বাংলা গদ্যে ক্রমশ এলো গঠন-সৌষ্ঠব ও তৎসম শব্দ-নির্ভরতা। এ ছাড়া কেরীর যে প্রধান উদ্দেশ্য, তরুণ সিবিలిয়ানদের বাংলা শিক্ষা দান, সেজ্ঞে দুটি বই তিনি লেখেন—'কথোপকথন' (১৮০১) ও 'ইতিহাসমালা' (১৮১২)। কেরীর উদ্দেশ্য ছিল

বিবিধ—তরুণ সিবিలిয়ানদের কথ্যভাষায় শিক্ষাদান, সেইসঙ্গে শালিত ভারতীয়দের সামাজিক রীতি-নীতি সম্বন্ধে তাদের ওয়াকিফহাল করে শাসন-কর্তব্য পালনে উপযোগী অভিজ্ঞতাদান।

শ্রীরামপুরে কেরী ও তাঁর সহকারীবৃন্দ (টমাস, মার্শম্যান, ওয়ার্ড) বাংলায় বাইবেল অনুবাদ করেন। এইসব অনুবাদ ইংরেজি বাকরীতির এক অনুসরণমাত্র, প্রকাশভঙ্গি আড়ষ্ট, সে-কারণে বাংলা সাহিত্যে এদের প্রভাব নগণ্য। কিন্তু ফোর্ট উইলিয়ম কলেজে কেরী ইংরেজি বাকরীতি ছেড়ে সংস্কৃত গদ্যের আদর্শকে গ্রহণ করলেন এবং তাঁর নির্দেশে তাঁর সহকর্মীবৃন্দ (রামরাম বসু, যুতুঞ্জয় বিদ্যালঙ্কার, রাজীবলোচন মুখোপাধ্যায়, গোলকনাথ শর্মা, চণ্ডীচরণ মুন্সি, তাম্বিনীচরণ মিত্র, হরপ্রসাদ রায়) সংস্কৃত গদ্যরীতিতে বাংলা গদ্যের চর্চা করলেন। এদের মধ্যে একমাত্র যুতুঞ্জয় বিদ্যালঙ্কারের রচনাতেই গদ্য ব্যবহারে স্বচ্ছন্দতা, কুশলতা ও নব পরীক্ষার সাহসিকতা দেখা যায়।

ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ-গোষ্ঠীর লেখকদের সামনে গদ্যের কোনো সুনির্দিষ্ট আদর্শ ছিল না। এঁদের গদ্যচর্চায় কোনো আন্তরিক প্রেরণা ছিল না, চাকুরীজীবনে কেরী সাহেবের নির্দেশ ছিল একমাত্র সখল। আরবি-ফারসি-উর্দু-সংস্কৃতের উপর কম-বেশি অধিকার নিয়ে তাঁরা গদ্যচর্চায় অবতীর্ণ হন। “নিজ নিজ অঞ্চলের প্রচলিত সংলাপ-রীতি বা তাঁহাদের কর্মজীবনে অজিত বিশেষ মানস-কুচি ও প্রবণতাকে সখল করিয়াই তাঁহাদের নির্বাচিত বিষয়সমূহের সহিত মল্লযুদ্ধে অবতীর্ণ হইয়াছিলেন। অনভ্যস্ত ভাষায় নূতন বিষয়ের যে প্রকাশ-দুরূহতা, অনির্দিষ্ট ছাঁচে অবাধ্য ভাবকে ঢালাই করার যে গলদঘর্ম চেষ্টা তাহাকে প্রায় মল্লযুদ্ধের পর্যায়েই ফেলা যায়। এই দুঃসাধ্য কাজে ষাঁহারা অনুবাদে বিশেষতঃ সংস্কৃত হইতে অনুবাদে যষ্টি লইয়া অগ্রসর হইয়াছিলেন তাঁহাদের পদক্ষেপ অনেকটা সুষম হইয়াছে। ষাঁহারা উর্দু, হিন্দী বা ইংরেজী হইতে অনুবাদ করিয়াছেন তাঁহারা নির্ভরযোগ্য আদর্শের অভাবে প্রায়ই হোঁচট খাইয়াছেন।.....”

এই যুগে সৃষ্ট গদ্যরচনার প্রধান বাধা ছিল—(১) শব্দ নির্বাচনে ও সন্নিবেশে অপটুতা, (২) দূর্য্যয়ের জন্ত বাক্যাংশসমূহের পারস্পরিক সম্বন্ধ-বোধে অনিশ্চয়তা, ও (৩) সমগ্র বাক্যটির দৈর্ঘ্য ও ভারসাম্য-নিরূপণে স্মৃতিহীনতা।”২৭

এই বাধাগুলি স্নাতকোত্তর বিদ্যালয়, রামমোহন রায় বা ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের গদ্যরচনায় কিছু-না-কিছু ছিলই। এই সব বাধা সবলে অপসারিত করে সাহিত্যিক গদ্যের সৃষ্টি করলেন ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর। তাই তিনিই বাংলা গদ্যের প্রথম স্টাইলিস্ট।

কেরির বাংলা গদ্যরচনা থেকেই এইসব বাধা ও ক্রটির পরিচয় পাওয়া যায়।^{২৮}

(ক) সে কালে যিহোদা দেশের উজ্জাদে য়োহান ডুবা আইল ঢেড়ি দিতে ২ এবং বলিতে ২ খেদ কর একারণ স্বর্গের রাজ্য সান্দিধ্য। এই সে জন যাহার বিষয় বিভাষিত ছিল যিশুদীহ ভবিষ্যত বক্তা হইতে বলিয়া একজনের রব চোঁচাইতে ২ উজ্জাদে প্রস্তুত করহ ঈশ্বরের পথ সোজা কর তাহার পথকে। এবং সে যোহানের ছিল উঠের লোমের পরিচ্ছদ ও চর্মের পটুকা কমরে তাহার তক্ষ ও পদ্মপাল ফড়িক ও বন মধু। [ধর্মপুস্তক। ১৮০১। বাইবেলের নিউ টেস্টামেন্টের অল্পবাদ। শ্রীরামপুর মিশন।]^{২৯}

(খ) আসোগো ঠাকুরঝি নাতে যাই।

ওগো দিদি কালি তোরা কি রেঞ্জেছিলি।

আমার মাচ আর কলাইর ডাইল আর বাগুন ছেঁচকি করেছিলাম।

তোদের কি হইয়াছিল।

আমাদের জামাই কালি আসিয়াছে রামমুনিকে নিতে। তাইতে শাকের ঘণ্ট হুস্তনি আর বড়া বাগুন ভাজা মুগের ডাইল ইলসা মাচের ভাজা ঝোল ডিমের বড়া আর পাকা কলার অল্প হইয়াছিল।

কে রাঞ্জেছিল বড় বৌ না মেঝে ঘোঁ।

বড় বৌই রাঞ্ঝিয়াছিল। তিনি কুটনা বাটনা করে দিয়াছেন।

[কথোপকথন। ১৮০১

(গ) কোন সাধু লোক ব্যবসায়ের নিমিত্তে সাধুপুর নামে এক নগরে বাইতেছিলেন পথের মধ্যে অতিশয় তৃষ্ণার্ত হইয়া কাতর হইলেন। নিকটে লোকালয় নাই কেবল এক নিবিড় বন ছিল তাহার মধ্যে জলের অন্বেষণে প্রবিষ্ট হইয়া দেখিলেন যে তথ্যে এক মনুষ্য একাকী রহিয়াছে। ঐ সাধু তাহাকে দেখিয়া স্তম্ভ হইয়া জিজ্ঞাসা করিলেন যে তুমি কে তোমার বসতি কোথায়! সে কহিলেক আমার নাম খলেশ্বর আমার নিবাস সাধুপুর গ্রামে।

[ইতিহাসমালা। ১৮১২

প্রাক-রামমোহন পর্বের বাংলা গদ্যের যে সব দ্রুত উল্লেখ করেছি, তা ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ গোষ্ঠীর লেখকদের রচনার বারবার দেখা গিয়েছে। প্রত্যেকের সম্পর্কে বিস্তারিত আলোচনার সার্থকতা নেই এই কারণে যে নিজস্ব স্টাইল তখনো দেখা দেয় নি। এই গোষ্ঠীর প্রধান লেখক মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালঙ্কার সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনায় কিছু বিশেষত্ব লক্ষ্য করা যায়। সে আলোচনা পরবর্তী অধ্যায়ে।

রামমোহন রায়ের কাল বাংলা ভাষার পক্ষে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ পর্ব। এই সময়ে সংবাদপত্রের আবির্ভাব হয়। বাঙালি জীবনে আধুনিকতার প্রবর্তনে সংবাদপত্রের দান অবশ্যস্বীকার্য। এদেশে মুদ্রাযন্ত্রের প্রতিষ্ঠা ও প্রসারের অব্যবহিত ও প্রত্যক্ষ ফল সংবাদপত্র। সংবাদপত্র গদ্যভাষাকে যে ধাবংশক্তি ও লঘুতা দিতে পারে, তা দীর্ঘকালব্যাপী প্রস্তুতি-শেষে লিখিত গ্রন্থ দিতে পারে না। ঘড়ির উপর চোখ রেখে, মাস বা সপ্তাহ-শেষে সাময়িকপত্র প্রকাশের তারিখটি লক্ষ্য করে দ্রুত লেখনী চালনা করতে হয় বলে সংবাদপত্র বা সাময়িকপত্রের লেখককে লঘুরীতি অবলম্বন কবতে হয়। সংবাদপত্রের প্রসারের অর্থ সময়কালের ঘটনা ও বিষয়ের প্রতি পাঠকের সদ্য-জাগ্রত কৌতূহলের নিবৃত্তিসাধন এবং জীবনের বিচিত্র বিষয় সম্পর্কে পাঠকের মনোরঞ্জন সাধন। ১৮১৮ থেকে ১৮৩১ খৃষ্টাব্দের মধ্যে কলকাতা ও ত্রিপুরা থেকে যে-সব সংবাদপত্র ও সাময়িকপত্র প্রকাশিত হয়, তাদের মধ্যে নিম্নলিখিতগুলি বিশেষ উল্লেখযোগ্য—(১) ত্রিপুরা মিশন-প্রবর্তিত ‘সমাচার দর্পণ’ (২৩ মে, ১৮১৮), (২-৩) রামমোহন রায়-প্রবর্তিত ‘ব্রাহ্মণ-সেবধি’ (সেপ্টেম্বর ১৮২১), ও ‘সম্বাদ কোমুদী’ (৪ ডিসেম্বর ১৮২১), (৪) ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়-সম্পাদিত ‘সমাচার চন্দ্রিকা’ (১৮২২), (৫) ঈশ্বর চন্দ্র গুপ্ত প্রবর্তিত ‘সংবাদ প্রভাকর’ (১৮ জানুয়ারি ১৮৩১)।

এইসব সংবাদপত্রের ইতিহাস আলোচনা করে একটি সত্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে সাংবাদিকতা ক্রমশঃ সাহিত্য-পদবিতে আরোহণের যোগ্যতা অর্জন করেছে। বাংলা সাহিত্যে সংবাদপত্রের গুরুত্ব তিনটি কারণে (১) গদ্যরীতির সরলীকরণ ও উন্নয়নে, (২) ধর্মবিষয়ক বিচার-বিতর্ক, আক্রমণ ও জবাবের অবতারণা করে গদ্যভাষাকে তর্কভাষার উপযোগিতা দানে এবং জ্ঞান-বিজ্ঞান-চর্চার দ্বারা গদ্যভাষার ভারবহন ক্ষমতা পরীক্ষায়, (৩) সমাজের উৎকেন্দ্রিকতা ও উচ্ছৃঙ্খলতার ব্যক্তিচক্রাক্ষেপের দ্বারা গদ্যভাষাকে ধাবংশক্তি ও লঘুগতি দানে।^{৩০}

এই পর্বের প্রধান লেখক দুজন—রামমোহন রায় ও ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়। এই পর্বই প্রাক-তত্ত্ববোধিনী পর্ব। এর পরই বাংলা গদ্যে স্বার্থ স্টাইলের আবির্ভাব।

ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ-পর্ব বাংলা গদ্যের প্রস্তুতি-পর্ব, আর সাময়িক-পত্রের পর্ব সৃষ্টিচেতনা ও কৌশলের পর্ব। প্রথম পর্বের বিস্তৃতি ১৮০০ থেকে ১৮১৮ খৃষ্টাব্দ। দ্বিতীয় পর্বের বিস্তৃতি ১৮১৮ থেকে ১৮৪৩ (তত্ত্ববোধিনী-র প্রকাশ) অথবা সামান্ত বাড়িয়ে নিয়ে বলা যায় ১৮৪৭ (বিদ্যাসাগরের বেতাল পঞ্চবিংশতি-র প্রকাশ) খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত। প্রথম পর্বে বাংলা গদ্যে প্রয়োজন-ধর্মেরই প্রাধান্য, দ্বিতীয় পর্বে এই প্রয়োজন-ধর্মের সঙ্গে শিল্পধর্মের মিশ্রণ।

রামমোহন ও ভবানীচরণের লেখায় কী ভাবে প্রয়োজন-ধর্মের সঙ্গে শিল্প-ধর্মের মিশ্রণ ঘটছে, তা পরবর্তী বিস্তারিত আলোচনায় দেখা যাবে। অবশ্য একথা স্বীকার্য যে এই সময় বাংলা গদ্যে শিল্পধর্ম ও সৃষ্টিচেতনা প্রধান নয়, প্রয়োজন-ধর্ম ও সৃষ্টির কৌশলই প্রাধান্য লাভ করেছে। এই সাময়িক পত্রের পর্ব সম্পর্কে একটি সিদ্ধান্ত অস্বাভাবনযোগ্য।

“একদিকে যেমন রামমোহন রায় (১৭৭৪-১৮৩৩), ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৭৮৭-১৮৪৮) প্রমুখ মনীষী ও লেখকগণ বাঙ্গালা গদ্যসাহিত্য রচনার ক্ষেত্রে অবতীর্ণ হইলেন, অত্ৰদিকে তেমনি উইলিয়ম কেরি (১৭৬১-১৮৩৪) প্রমুখ ঐষ্টান মিশনারীগণও মৌলিক ও অস্বাভাব রচনার মাধ্যমে বাঙ্গালা গদ্যের উন্নতির ভার ধর্মপ্রচারের তাগিদেই গ্রহণ করিলেন। কেরি সাহেবের উদ্যোগে ১৮১৮ সালে প্রথম বাঙ্গালা সংবাদপত্র সমাচারদর্পণ প্রকাশিত হইল। তাঁহাকে অনুসরণ করিয়া বাঙ্গালীদের মধ্যেও এবিষয়ে সার্থক চেষ্টা আরম্ভ হইল। দৈনন্দিন জীবনের সহিত তাল রাখিয়া সরল ও সহজবোধ্য বাঙ্গালা গদ্য গড়িয়া উঠিবার পক্ষে সংবাদপত্র একটি মুখ্য সাধন হইয়া দাঁড়াইল। একদিকে ইংরাজী হইতে যেমন, তেমনি অত্ৰদিকে সংস্কৃত হইতেও অনুবাদের পথ ধরিয়া বাঙ্গালা গদ্যসাহিত্যের প্রসার ও শক্তি উভয়ই বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হইতে লাগিল। ১৮৪০ সালের পূর্বেই এই সমবেত চেষ্টার ফলে বাঙ্গালায় একটি কার্যকরী ও শক্তিশালী গদ্যশৈলী স্থাপিত হইয়া গেল।”^{৩১}

রামমোহন ও ভবানীচরণের সঙ্গে তৃতীয় যে সংবাদপত্র-সম্পাদক-লেখকের নাম অবশ্য উচ্চাৰ্য, তিনি হলেন ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত (১৮১২-১৮৫২)। তাঁর

‘সংবাদ প্রভাকর’ (১৮৩১) পত্রিকায় যে ভাষার চর্চা হয়েছিল, তা সাংবাদিকের ভাষা। গদ্যের জড়তামুষ্টি ও সাংবাদিকশুলভ হাঙ্কা চালের বাক্য গঠনে ঈশ্বরচন্দ্রের কৃতিত্ব অবশ্য স্বীকার্য। এই ভাষাকে বলা যায় আটপোরে ভাষা,—কেরীর ‘কথোপকথনে’ ও ভবানীচরণের ‘নববাবুবিলাসে’ যার পত্তন, এখানে তারই প্রতিষ্ঠা।

সাময়িকপত্র ও সংবাদপত্র যুগের বাংলা গদ্যচর্চার ফলশ্রুতি কি?—এই প্রশ্নের উত্তরে গদ্যের ইতিহাসকারের কথার প্রতিধ্বনি করে বলি,—

“বাংলা গদ্য সংসারের নিত্য চলাচলের স্রোতে এসে পড়ছে। এতকাল যা মন্থর ভাবে চলছিল, কয়েকজন বলবান মান্নার গুণের টানে বা সরকারী সাহায্যের পালের বাতাসে, এবারে তা হাজার বৈঠারক্ষিপ্র তাড়নে চঞ্চল হয়ে উঠেছে। বৈঠাওয়ালাদের প্রধান ঈশ্বর গুপ্ত, আর হালে অবশ্যই আছেন মনীষী রামমোহন। গদ্যসাহিত্যকে ব্যাপকভাবে মধ্যবিত্ত সমাজের আত্ম-প্রকাশের বাহন বলেছি। এইসব মান্নি মান্নাদের সকলেই মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়-ভুক্ত, দিল্লীর বাদশার খেতাবপ্রাপ্তি সত্ত্বেও রামমোহন মধ্যবিত্ত ছাড়া আর কিছু নন। বহুজন কর্তৃক বহুতর প্রয়োজনে ব্যবহৃত ভাষায় এসেছে নমনীয়তা, তাতে ঢুকেছে নতুন শব্দ সম্ভার তাদের ইঙ্গিত ও স্মৃতির পরিমণ্ডল নিয়ে; বেশ বুঝতে পারা যায় যে অনেকগুলো কলমের প্রচেষ্টায়, তাদের মধ্যে আনাড়ির কলমের সংখ্যাও অল্প নয়, ভাষার কর্দম উত্তমরূপে মথিত হয়েছে, এবারে মৃতি গড়ে তুললেই হয়, এলেই হয় শিল্পী। এলেন ‘বাংলা গদ্যের প্রথম স্বার্থ শিল্পী’ বিদ্যাসাগর।”^{৩২}

অষ্টাদশ শতকের প্রথমার্ধের ইংরেজী গদ্য সঙ্ক্ষে এই অধ্যায়ে যে আলোচনা করেছি, এইবার তার প্রতি পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। ঐ সময় ধারা নব্য ইংরেজি গদ্য গড়ে তুলেছিলেন তাঁরা প্রায় সকলেই সাময়িক-পত্র ও সংবাদপত্রের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন। গদ্যকে সর্বকার্ণে নিয়োগ, সর্বজন ব্যবহারযোগ্যতা দান, নমনীয়তা দান ও শব্দসম্ভারের প্রাচুর্য—ঐ সময়ের ইংরেজি গদ্যের প্রধান লক্ষণ। এই পর্বের বাংলা গদ্য সম্পর্কে একই কথা বলা যায়।

এখানেই বাংলা গদ্যের দ্বিতীয় পর্বের অবসান ও তৃতীয় পর্বের সূচনা। তৃতীয় পর্বের প্রধান পুরুষ বিদ্যাসাগর, তাই এই যুগকে বলা যায় বিদ্যাসাগরের যুগ। ১৭৪৩ থেকে ১৮৪৩ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত যে শতাব্দীকাল, ‘কুপার শাস্ত্রের

অর্থভেদ' থেকে 'সংবাদ প্রভাকর' পর্যন্ত যে অধ্যায়, এবার তার স্তূপল দেখা গেল। শুরু হল বাংলা গদ্যে স্টাইলের চর্চা। এখন স্টাইল থেকে লেখক-ব্যক্তিত্বের পরিচয় লাভ সম্ভব ও সহজতর হল।

তৃতীয় পর্বের বাংলা গদ্যে প্রয়োজন-ধর্মের উপর শিল্পধর্মেরই প্রাধান্য, সৃষ্টি-শক্তির পূর্ণ জাগরণ। স্টাইল বলতে এই শিল্পধর্মকেই বুঝি। গদ্য-রচনায় লেখকের ব্যক্তিত্বের স্পর্শেই গড়ে উঠেছে লেখকের স্টাইল। তত্ত্ব-বোধিনী পত্রিকা (১৮৪৩) এই শিল্পধর্ম-চর্চার প্রধান আধার। তত্ত্ববোধিনী গোষ্ঠীর লেখকরাই এই পর্বের প্রধান গদ্যলেখক। ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর, দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর, তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার প্রথম সম্পাদক অক্ষয়কুমার দত্ত, রাজনারায়ণ বসু, বিজ্ঞেন্দ্রনাথ ঠাকুর এই গোষ্ঠীর প্রধান লেখক। বিদ্যাসাগরের প্রত্যক্ষ প্রভাবে ও অনুপ্রেরণায় এই পর্বে ধারা বাংলা গদ্যের চর্চা করেন, তাঁরা হলেন জয়নারায়ণ তর্কপঞ্চানন, তারানাথকর তর্কব্রত, রামগতি জায়রত্ন, রামকমল ভট্টাচার্য, কৃষ্ণকমল ভট্টাচার্য, দ্বারকানাথ বিদ্যাভূষণ, গিরিশচন্দ্র বিদ্যারত্ন, রাজকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায়, নীলমণি বসাক। প্রথম জন বিদ্যাসাগরের অধ্যাপক, বাকি সকলে সংস্কৃত কলেজে বিদ্যাসাগরের ছাত্র ও স্নেহভাজন। এঁদের অনেকের লেখাই বিদ্যাসাগর সংশোধন করে দিতেন। বস্তুত বিদ্যাসাগর বাংলা সাহিত্যিক গদ্যরূপকে চিরকালের জন্ম নিরূপিত করে দিলেন।

বিদ্যাসাগরের যুগের অবসানের পূর্বেই কেরীর কথোপকথন (১৮০১), ভবানীচরণের নববারবিলাস (১৮২৩), ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের সংবাদ প্রভাকরে প্রকাশিত (১৮৩১-৪০) দৈনন্দিন ঘটনা-বিবরণীর লঘু গদ্যরীতির ধারায় দেখা দিলেন হানা ক্যাথেরীন ম্যালেস ('ফুলমণি ও করুণার বিবরণ', ১৮৫২), প্যারীচাঁদ মিত্র ('আলালের ঘরের ঢুলাল', ১৮৫৮) ও কালীপ্রসন্ন সিংহ (হুতোম প্যাঁচার নকশা, ১৮৬২)।

পশ্চিমী-রীতি ও বিষয়ী রীতি, কথ্যরীতি ও সংস্কৃত গদ্যরীতির মধ্যে মিলন ও বিরোধ, সংঘর্ষ ও সমন্বয়ের মধ্য দিয়ে বাংলা গদ্যে বিদ্যাসাগর-পর্বের অবসান হ'ল. দেখা দিল গদ্যভাষায় মধ্যগা রীতি। এই রীতির আবিষ্কার ও প্রতিষ্ঠা করলেন বিদ্যাসাগর। অষ্টাদশ শতকে ইংরেজি গদ্যে অ্যাডিসন থেকে মধ্যগা রীতির আবিষ্কারক, উনবিংশ শতকে বাংলা গদ্যে বিদ্যাসাগর সেরূপ মধ্যগারীতির আবিষ্কারক ও প্রবর্তক। এখানেই তৃতীয় পর্বের

অবসান ও চতুর্থ পর্বের সূচনা। এই অধ্যায়ে উল্লিখিত অ্যাডিসনের গদ্যরীতির বৈশিষ্ট্য বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতি প্রসঙ্গে অবশ্যস্মর্তব্য।

বিদ্যাসাগর সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য বারবার স্মরণযোগ্য : “বিদ্যাসাগর বাংলা ভাষার প্রথম স্বার্থ শিল্পী”।

বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতি-ভিত্তিভূমির উপর গড়ে উঠলো বঙ্কিম গদ্যরীতি। এখানেই বাংলা গদ্যে চতুর্থ পর্বের সূচনা। বঙ্কিম গদ্যরীতির প্রথম লক্ষ্য—গদ্যের ভারসাম্য অর্জন, শেষ লক্ষ্য সরলতা ও স্পষ্টতা অর্জন। দুয়ে মিলে ভাষারীতির পূর্ণতা।

চতুর্থ পর্বে বাংলা গদ্যে সৃষ্টিশক্তির পূর্ণাঙ্গ পরিণতি, শিল্পধর্মেরই দৃঢ় প্রতিষ্ঠা। বঙ্কিমচন্দ্রের স্টাইলের নিজস্বতা দেখা গেল বঙ্গদর্শন মাসিকপত্রে (১৮৭২)। তার পূর্বে তিনি বিদ্যাসাগরী রীতির অহুসারী। সেদিন থেকে যুত্যাদিন (১৮২৪) পর্যন্ত বঙ্কিমচন্দ্রই বাংলা গদ্যের অধীশ্বর। শব্দ, ক্রিয়াপদ, বিশেষণ, অলংকার ও অহুচ্ছেদ ব্যবহারে বঙ্কিমচন্দ্রের নিজস্বতা তাঁর সমগ্র সাহিত্যসাধনায় (১৮৬৫-২৪) পূর্ণরূপে প্রকাশিত। সবটা মিলিয়ে বঙ্কিমের স্টাইল, তা আসলে বঙ্কিমচন্দ্রের প্রবল ব্যক্তিত্বের ভাষারূপ।

পোপ্ থেকে স্কট পর্যন্ত ইংরেজি সাহিত্যের যে পর্ব (১৭৪৫-১৮৩২), সেটিকে ইংরেজি গদ্যের পর্ব বলে চিহ্নিত করা হয়েছে। এই পর্বটি জ্ঞান, যুক্তি, তর্ক ও বিচারের পর্ব। গদ্য এর যোগ্য বাহন। ইংরেজি গদ্য এই পর্বেই সাবলীল, স্বচ্ছন্দ, শক্তিশালী ও গুরুভারবহনক্ষম হয়ে ওঠে। এই পর্বে লগুন ও এডিনবরাকে কেন্দ্র করে ইংরেজি সংবাদপত্রের দ্রুত বিকাশ ঘটে; হানোন্টার বংশীয়দের রাজত্বে স্থায়ী শান্তি প্রতিষ্ঠিত হয়; যানবাহন ও ডাকব্যবস্থার উন্নতি ঘটে; সাধারণ মানুষ ক্রমশঃ সংবাদপত্র ও গ্রন্থের লোভী পাঠকে পরিণত হয়; সর্বোপরি ফরাসি বিপ্লব মারফৎ ফরাসি চিন্তাধারার সঙ্গে ইংরেজ জনসাধারণ পরিচিত হয় এবং জার্মান সাহিত্য ও ধর্মশাস্ত্রের মারফৎ জার্মান চিন্তাধারার পরিচয় লাভ করে। এইসবের সম্মিলিত ধোঁগফল ইংরেজি গদ্যসাহিত্যের সমৃদ্ধি ও বিকাশ। ইংরেজি গদ্যের মহারথীরা এই পর্বে দেখা দেন : স্নইফ্ট, ডিফো, অ্যাডিসন, বার্কলে, ষ্টীল, জনসন, হিউম, গীবন, অ্যাডাম স্মিথ, বার্ক, টমাস পেইন, কোলরিজ, ওঅর্ডসওঅর্থ, ডো কুইন্সি, ল্যাওর, ল্যাম, জেরেমি বেসাম, সাদে, ম্যুর, ক্রস, লকহাট, হালাম, মিটফোর্ড। সাহিত্য সম্পর্কিত আলোচনা, দর্শন, বিজ্ঞান, ইতিহাস, ভ্রমণ, ধর্মতত্ত্বালোচনায় গদ্যরথীরা সর্বশক্তি

নিয়োগ করলেন। একটি নোটুন জগৎ—জ্ঞানের বুদ্ধির যুক্তির জগৎ—প্রতিষ্ঠিত হল। তারপর স্বর্গের হাতে—ঐতিহাসিক উপজ্ঞাসে—ইংরেজি গদ্য পূর্ণতা লাভ করল। ট্যাটলাব, স্পেকটেক্টর, গার্ডিয়ান, মানিং ক্রনিক্ল, টাইমস্, মনিং পোস্ট, এডিনবরা রিভিউ, কোয়ার্টারলি, ব্র্যাকউড ম্যাগাজিন প্রভৃতি সাময়িকপত্রের পাতায় যুক্তি ও তর্কের, সংশয় ও জ্ঞানান্বেষণের, বিচার ও বিশ্লেষণের পরিচয় মুদ্রিত হল। ফলে ইংরেজি গদ্য পূর্ণতাপ্রাপ্ত হল, তা শুধু চিন্তাভার বহনে সক্ষম ও সুন্দর মানবিক অল্পভূতি প্রকাশে সমর্থ হয়ে উঠল।

ইংরেজি সাহিত্যে যে পর্বটি এখানে উল্লেখ করলাম, তার প্রতিচ্ছবি দেখা গেল শতাব্দীকাল পরে বাংলা সাহিত্যে। ঊনবিংশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে বাংলা সাহিত্যে এই গদ্যের যুগ দেখা গেল। সে যুগের নায়ক বঙ্কিমচন্দ্র, যেমন ইংরেজি গদ্যের নায়ক ডক্টর জনসন। বঙ্গদর্শন-বাক্যব-সাধারণী-নবজীবন-প্রচার-ভারতীয় পাতায় যে সাহিত্যচর্চা হয়েছিল, তার আদর্শ—যুক্তি ও বুদ্ধি, মনন ও বিশ্লেষণ, তর্ক ও বিচার।

বঙ্কিমী গদ্যরীতির অল্পগামী লেখকদের তালিকা দীর্ঘ। এতে আছেন—রমেশচন্দ্র দত্ত, সঞ্জীবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, কালীপ্রসন্ন ঘোষ, ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, চন্দ্রনাথ বসু, রাজকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়, তারকনাথ গঙ্গোপাধ্যায়, অক্ষয়চন্দ্র সরকার, শিবনাথ শাস্ত্রী, নবীনচন্দ্র সেন, ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়, মীর মশারফ হোসেন, চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়, যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু, অশ্বিনীকুমার দত্ত, জগদীশ-চন্দ্র বসু, বিপিনচন্দ্র পাল, দীনেশচন্দ্র সেন, পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়, ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়।^{১০০}

বঙ্কিমী যুগে যে-সব লেখক স্বাভিজ্ঞা বিসর্জন দেন নি, তাঁদের মধ্যে আছেন জুদেব মুখোপাধ্যায়, কেশবচন্দ্র সেন, চবপ্রসাদ শাস্ত্রী, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, স্বামী বিবেকানন্দ, উপাধ্যায় ব্রহ্মবাক্যব, যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যানিধি। কালী-প্রসন্ন সিংহের হাত থেকে কথারীতির উত্তরাধিকার গ্রহণ করেছিলেন দ্বিজেন্দ্র-নাথ, বিবেকানন্দ, ব্রহ্মবাক্যব, যোগেশচন্দ্র। সে ধারাকে একাল পর্যন্ত বহন করে এনেছেন গিরিশচন্দ্র ঘোষ নাট্যসংলাপে ও উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়।^{১০১}

বাংলা গদ্যের পঞ্চম পর্ব রবীন্দ্রনাথের পর্ব। বঙ্কিমের মৃত্যু (১৮৯৪) থেকে রবীন্দ্রনাথের মৃত্যু (১৯৪১) পর্যন্ত প্রায় অর্ধশতাব্দী কাল এর বিস্তার। বঙ্কিমচন্দ্র কথাসাহিত্য ও প্রবন্ধসাহিত্যে দুটি ভিন্ন গদ্যরীতি ব্যবহার করেছেন,

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ একই রীতি ব্যবহার করেছেন। রবীন্দ্রনাথের গদ্য মহাকাব্যের গদ্য। রবীন্দ্র-গল্প-উপন্যাসের আর রবীন্দ্র-প্রবন্ধের গদ্য—দুই-ই অননুসরণীয়।

রবীন্দ্র-গদ্যরীতির প্রথম পর্ব জ্ঞানান্ধার-ভারতীর যুগ (১৮৭৬-৮৩), দ্বিতীয় পর্ব হিতবাদী-সাধনা-ভারতী-বঙ্গদর্শন-প্রবাসীর যুগ (১৮৮৪-১৯১৩), তৃতীয় পর্ব সবুজপত্রের যুগ (১৯১৪-১৯৪১)।

বাংলা গদ্যের পঞ্চম পর্ব রবীন্দ্রনাথের পর্ব। এই পর্বের বৈচিত্র্য ও সমৃদ্ধি পূর্বেকার কোনো পর্বে দেখা যায় নি। সাধু ও চলিত বাংলা গদ্যের চরম ঐশ্বর্য রবীন্দ্রনাথের হাতেই ধরা দিয়েছে। এ সম্পর্কে পরে বিস্তারিত আলোচনায় রবীন্দ্র-গদ্যের রোমাঞ্চিক রীতির ঐশ্বর্য অন্তর্ধান করা যাবে।

রবীন্দ্র-পর্বে বাংলা গদ্যের বিচিত্র রূপ দেখা গিয়েছে। রামেন্দুসেনের ত্রিবেদী, প্রমথ চৌধুরী, শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর—প্রত্যেকেই অসাধারণ গদ্যশিল্পী, আপন স্বাতন্ত্র্য সমৃদ্ধ, ব্যক্তিত্বের দীপ্তিতে উদ্ভাসিত। এই পর্বে বিনয়কুমার সরকার, অতুলচন্দ্র গুপ্ত, ধূজটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় ও নলিনীকান্ত গুপ্ত বাংলা গদ্যকে দিয়েছেন দীপ্তি ও সংহতি, আবার কেন্দ্র নাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ও রাজশেখর বসু দিয়েছেন ক্ষুতি ও সরলতা, স্রষ্টাশ্রীনাথ দত্ত দিয়েছেন কাঠিন্য ও শিল্পসংঘম।

আর বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় ও মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় গল্প উপন্যাসের অমৃতভূতিপ্রধান গদ্য দিয়েছেন নবতর ঐশ্বর্য। জীবিত লেখকদের মধ্যে ধারা গদ্যশিল্পী তাঁদের সৃষ্টিকর্ম আজো অব্যাহত বলে তাঁদের নামোল্লেখে বিরত রইলাম।

বাংলা ভাষা ও গদ্যরীতির বিবর্তন নিয়ে রবীন্দ্রনাথ প্রায় সারা জীবন ভেবেছিলেন। ১৮৮৫ থেকে ১৯৩৮ খৃষ্টাব্দে—অর্ধ-শতাব্দীকাল তিনি নানা প্রবন্ধে বক্তব্য উপস্থিত করেছেন; ‘শব্দতত্ত্ব’ (১৯০৯) ও ‘বাংলাভাষা পরিচয়’ (১৯৩৮) নামক দুটি গ্রন্থে ও অন্তর্গত তা সংকলিত হয়েছে।

বাংলা গদ্যের স্টাইলের ধারাবাহিক চিত্রটি রবীন্দ্রনাথের এইসব লেখা থেকে পাই। এই চিত্রটি রবীন্দ্র-দৃষ্টিতে দেখে নিলে আমরা লাভবান হবো বলে আমার ধারণা।

বাংলা গদ্যের একেবারে গোড়াকার নিদর্শন রূপে রবীন্দ্রনাথ মধ্যযুগে রচিত রূপ গোস্বামীর কারিকা থেকে দৃষ্টান্ত দিয়ে বলেছেন,

“বাংলা ভাষার কাঁচা অবস্থায় যেটা সবচেয়ে আমাদের চোখে পড়ে সে

হচ্ছে ক্রিয়াব্যবহার সম্বন্ধে ভাষার সংকোচ। সদ্যডিমভাড়া পাখির বাচ্ছার দেখা যায় ডানার ক্ষীণতা। ক্রিয়াপদের মধ্যেই থাকে ভাষার চলবার শক্তি।ক্রিয়াপদ-ব্যবহার যদি পাকা হত, তা হলে উড়ে চলার বদলে ভাষার এরকম লাফ দিয়ে চলা সম্ভব হত না। সেই সময়কেই বাংলা ভাষার পরিণতির সুগ বলব যখন থেকে তার ক্রিয়াপদের যথোচিত প্রাচুর্য এবং বৈচিত্র্য ঘটেছে।”৩৩

স্পষ্টতই বোঝা যায় এখানে রবীন্দ্রনাথ সংস্কৃত গদ্যের স্বত্বরীতির উল্লেখ করেছেন। পূর্বেই বলেছি এই রীতির প্রধান লক্ষণ ক্রিয়াপদের বিরলতা ও সংকোচন, সংক্ষিপ্ততা, স্বল্লাক্ষরতা। পরবর্তী বৈষ্ণব কড়চা-নিবন্ধে এর অমুসৃতি লক্ষ্য করা যায়। পোতুগীস বাংলা গদ্যও এর দ্বারা কিছুটা প্রভাবিত।

ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের পণ্ডিতরা সংস্কৃত গদ্যের অপর রীতির—দূরায়রী বিস্তারধর্মী রীতির—উপর নির্ভর করেছিলেন বলে রবীন্দ্রনাথ মনে করেন। বাংলা গদ্যে কথ্য রীতির বিলম্বিত আবির্ভাবকে সাদর সম্বর্ধনা জানিয়ে তিনি বলেছিলেন,

“একবার যেমনি একে (কথ্য রীতিকে) আত্মপ্রমাণের অবকাশ দেওয়া গেছে, অমনি আপন সহজ প্রাণশক্তির জোরেই সমস্ত বাঁধা আল ডিঙিয়ে আজ বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে সে আপন দখল কেবলি এগিয়ে নিয়ে চলেছে, তার কারণ এটা জবরদখল নয়, এই দখলের দলিল ছিল তার নিজের স্বভাবের মধ্যেই, ফোর্ট উইলিয়মের পণ্ডিতেরা সংস্কৃত বেড়া তুলে দখল ঠেকিয়ে রেখেছিলেন।”৩৪

বাংলা গদ্যভাষার নিজস্বতা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বিশেষভাবে অবহিত ছিলেন। বাংলা ভাষার উদ্ভব স্থল সংস্কৃত ভাষা, একথা যতটা সত্য, তার চেয়ে বেশি সত্য, তা প্রাকৃত ভাষা থেকে উদ্ভূত। বাংলা ভাষার সংস্কৃত আভিজাত্য অপেক্ষা প্রাকৃত রূপকেই রবীন্দ্রনাথ বেশি মূল্য দিয়েছিলেন। তাই তৎসম শব্দের প্রাচুর্য অপেক্ষা ইসলাম ও খৃষ্টান জগতের এবং প্রাকৃত সমাজের শব্দ ঋণের কথা তিনি ভুলতে চান নি। বাংলা সাহিত্যিক গদ্য ইংরেজি গদ্যের কাঠামোয় নির্মিত, একথা ঠিক, কিন্তু প্রাকৃত বাকরীতিও উপেক্ষণীয় নয়। তাই রবীন্দ্রনাথ বললেন,

“কিন্তু বাংলার অসাধু ভাষাটা খুব জোরালো ভাষা এবং তার চেহারা বলে

একটা পদার্থ আছে। আমাদের সাধু ভাষার কাব্যে এই অসাধু ভাষাকে একেবারেই আমল দেওয়া হয় নি। কিন্তু তাই বলে অসাধু ভাষা যে বাসার গিয়ে মরে আছে তা নয়। সে আউলের মুখে, বাউলের মুখে, ভক্ত কবিদের গানে, মেয়েদের ছড়ায় বাংলা দেশের চিত্রটাকে একেবারে শ্রীমল করে ছেয়ে রেখেছে। কেবল ছাপার কালীর তিলক পরে সে ভদ্রসাহিত্যসভায় মোড়লি করে বেড়াতে পারে না।”^{৩৩}

ভারতচন্দ্র, রামপ্রসাদ, কবিওয়ালা ও ঈশ্বর গুপ্তের রচনায় এই প্রাকৃত অসাধু ভাষা স্বীকৃতি পেয়েছে। প্যারীচাঁদ ও কালীপ্রসন্নের ব্যঙ্গচিত্রে এই ভাষার ব্যবহার অনায়াসলক্ষণীয়।

বিদ্যাসাগরের ভাষাসৃষ্টিকার্যের আলোচনায় রবীন্দ্রনাথ ভাষার প্রকৃতিগত অভিক্রুর উপর জোর দিয়েছিলেন। বাংলা গদ্য নির্মাণে সংস্কৃত গদ্যরীতির (দ্ব্যয়বী বিস্তারধর্মী রীতির) সার্থকতা তিনি স্বীকার করেছিলেন, সেইসঙ্গে তার আধুনিক ব্যবহার বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতিতে লক্ষ্য করেছিলেন। তিনি নিজেকে ‘প্রাচীন সাহিত্যে’ একে ব্যবহার করেছিলেন। কিন্তু বিদ্যাসাগর ও রবীন্দ্রনাথ, দুজনেই এই সংস্কৃত গদ্যরীতিকে ইংরেজি গদ্যরীতির আদর্শে ব্যবহার করেছিলেন, বাণভট্টের কাদম্বরীর পল্লবিত রীতিকে পরিত্যাগ করেছিলেন।

এই দুটি সিদ্ধান্তের সমর্থন রবীন্দ্রনাথের লেখাতে পাই। প্রথমে সংস্কৃত গদ্যের ধ্বনিরোল-বিস্তার ও-গাঙীর্ষ এবং স্বরবৈচিত্র্যের স্বীকৃতি, তারপর তার আধুনিক ব্যবহারের আবশ্যকতা-প্রতিষ্ঠা।

“সংস্কৃত ভাষার এমন স্বরবৈচিত্র্য, ধ্বনিগাঙীর্ষ, এমন স্বাভাবিক আকর্ষণ আছে, তাহাকে নিপুণরূপে চালনা করিতে পারিলে তাহাতে নানাধ্বনের কনসার্ট বাজিয়া উঠে, তাহার অন্তর্নিহিত রাগিণীর এমন একটি অনির্বচনীয়তা আছে যে কবি-পণ্ডিতেরা বাস্তবনৈপুণ্যে পণ্ডিত শ্রোতাদিগকে মুগ্ধ করিবার প্রলোভন সম্বরণ করিতে পারিতেন না।”^{৩৪}

“ভাষার স্বভাবের একটি প্রকৃতিগত অভিক্রুতি আছে, সে সম্বন্ধে ষাঁদের আছে সহজ বোধশক্তি, ভাষাসৃষ্টিকার্যে তাঁরা স্বতই এই রুচিকে বাঁচিয়ে চলেন, একে স্মরণ করেন না। সংস্কৃতশাস্ত্রে বিদ্যাসাগরের ছিল অগাধ পাণ্ডিত্য। এইজন্য বাংলা ভাষার নির্মাণকার্যে সংস্কৃত ভাষার ভাণ্ডার থেকে তিনি যথোচিত উপকরণ সংগ্রহ করেছিলেন। কিন্তু উপকরণের ব্যবহারে তাঁর

শিল্পীজ্ঞানোচিত বেদনাবোধ ছিল। তাই তাঁর আহরিত সংস্কৃত শব্দের সবগুলিই বাংলা ভাষা সহজে গ্রহণ করেছে, আজ পর্যন্ত তার কোনোটিই অপ্রচলিত হয়ে যায় নি।”৩৮

বিদ্যাসাগরের গদ্য সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের বহু-উচ্চারিত উক্তিটি এখানে স্মরণ করি—এই উক্তিতে সংস্কৃত গদ্যে আধুনিক ছন্দঃস্পন্দনের আবিষ্কারকেই গৌরবদান করা হয়েছে—বিদ্যাসাগরের স্টাইলের উপকরণ পুরনো (সংস্কৃত গদ্যের ধ্বনিগাঙ্গীর্ঘ ও স্বরবৈচিত্র্য), কিন্তু তার নির্মাণ হয়েছে আধুনিক পথে (ইংরেজি গদ্যরীতির পথে)—এই সত্য এখানে ব্যক্ত :

“গদ্যের পদগুলির মধ্যে একটা ধ্বনিসামঞ্জস্য স্থাপন করিয়া তাহার গতির মধ্যে একটি অনতিলক্ষ্য ছন্দঃশ্রোত রক্ষা করিয়া সৌম্য এবং সরল শব্দগুলি নিবাচন করিয়া বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যকে সৌন্দর্য ও পরিপূর্ণতা দান করিয়াছেন।”৩৯

বিদ্যাসাগরের পর বাংলা গদ্য স্টাইলের প্রাণপ্রতিষ্ঠা যার হাতে, তিনি বঙ্কিমচন্দ্র। বঙ্কিমচন্দ্রের স্টাইল-চিন্তার পরিচয় প্রথম ও বর্তমান অধ্যায়ে আগেই দিয়েছি। বঙ্গদর্শন (১৮৭২) পত্রিকায় বঙ্কিমচন্দ্রের স্টাইলের স্বকীয়তা দেখা গেল। অষ্টাদশ শতকের ইংরেজি গদ্যরীতি ও প্রবন্ধরীতির স্বীকৃতি লক্ষ্য করি বঙ্কিমচন্দ্রের স্টাইলে ও প্রবন্ধে। বঙ্কিমের গদ্যরীতি ক্লাসিক আর রবীন্দ্রনাথের গদ্যরীতি রোমান্টিক—একথা বললে ভুল হবে না। প্রবন্ধ-গত্রে যুক্তিধর্মিতা ব্যবহারিকতা ও নৈব্যক্তিকতার চর্চা বঙ্কিম করছিলেন, আর কথা-গদ্যে চর্চা করেন বিবরণাত্মক বস্তুনিষ্ঠতার। রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধ ও রসসাহিত্যে ব্যক্তিকতার চর্চাই প্রথম ও শেষ কথা, তাই তা রোমান্টিক অল্পভূতিপ্রধান গদ্য। বঙ্কিমের আদর্শ অষ্টাদশ শতকের ইংরেজি গদ্য, আর রবীন্দ্রনাথের আদর্শ—? তা মহাকবির গদ্য, তা অননুকারণীয় ও দ্বিতীয়রহিত।

এইসব সত্য স্মরণে রেখেই বঙ্কিমের স্টাইল সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের উক্তি আমাদের গ্রহণ করতে হয়—

“নতুন যুগের জোয়ার আসে কোনো একজন বিশেষ মনীষীর মনে। নতুন বাণীর পণ্যবহন করে আনে। সমস্ত দেশের মন জেগে ওঠে চিরান্তান্ত জড়তা থেকে, দেখতে দেখতে তার বাণীর বদল হয়ে যায়। বাংলাদেশে তার মস্ত দৃষ্টান্ত বঙ্কিমচন্দ্র। তাঁর আগে ভাষার মধ্যে অসাড়তা ছিল; তিনি

জাগিয়ে দেওয়াতে তার যেন স্পর্শবোধ গেল বেড়ে। নতুন কালের নানা আহ্বানে সে সাড়া দিতে শুরু করলে। অল্পকালের মধ্যেই আপন শক্তি লক্ষ্যে সে সচেতন হয়ে উঠল। বঙ্গদর্শনের পূর্বকার ভাষা আর পরের ভাষা তুলনা করে দেখলে বোঝা যাবে, এক প্রান্তে একটা বড়ো মনের নাড়া খেলে দেশের সমস্ত মনে ঢেউ খেলিয়ে যায় কত দ্রুতবেগে, আর তখনি তার ভাষা কেমন করে নতুন নতুন প্রণালীর মধ্যে আপন পথ ছুটিয়ে নিলে চলে।”^{১০}

রবীন্দ্রনাথ এই গদ্যরীতির আবহাওয়াতে জন্মগ্রহণ করেছিলেন, কিন্তু নিতান্ত অল্প বয়সেই তাঁর গদ্যরীতি ও প্রবন্ধরীতিতে স্বকীয়তা দেখা গেল। ব্যবহারিকতা ও নৈব্যক্তিকতার পথ ছেড়ে তিনি ব্যক্তিগত অল্পভূতির পথে গেলেন, বিষয়প্রাধান্ত অগ্রাহ্য করে বিষয়ীপ্রাধান্তের দিকে ঝুঁকলেন, আত্ম-নিরপেক্ষতা ছেড়ে আত্মতাবনাকে আশ্রয় করলেন। তার ফলে কৈশোরের শেষ ধাপ পেরোবার আগেই রবীন্দ্রনাথ বঙ্কিমী গদ্যরীতি ছেড়ে আপন গদ্যরীতির আবিষ্কারে আগ্রহী হলেন। পরবর্তী অর্ধশতাব্দীর বাংলা গদ্য-স্টাইল রবীন্দ্র-স্টাইলের পটভূমি থেকে পরিপুষ্ট ও সমৃদ্ধি আহরণ করেছে।

পরবর্তী অধ্যায় থেকে বাংলা গদ্যের বিচিত্র রূপ ও স্টাইলের বিবর্তন আমরা লক্ষ্য করব।

উল্লেখপঞ্জী

- ১ 'A History of Western Literature', Chap. VII, J. M. Cohen.
- ২ বিষাদপূর্ণ গাভীর্ণ ও দার্শনিক বিজ্ঞতা সম্পর্কে মঁতেনের দুটি সহাস্ত্র উক্তি এখানে পর পর উদ্ধার করছি :

'Le suis des plus exempts de cette passion, et ne l'ayme ny l'estime ; quoy que le monde ayt entrepris, comme a prix fait, de l'honnorer de faveur particuliere : ils en habillent la sagesse, la vertu, la conscience ; sot el vilain ornement !' [Quoted by F. L. Lucas in 'Style', pp. 139.]

'On a grand tort de la peindre inaccessible aux enfants, et d'un visage renfrogné', sourcilieux et terrible : qui me l'a masquée de ce faux visage, paslé et hideux? Il n'est rien plus gay, plus gaillard, plus enjoué, et a peu que ie ne die folastre.' [Do.]

৩ ল্য রোশফুকোর একটি সংক্ষিপ্ত তীক্ষ্ণ ম্যাক্সিম্—

La véritable éloquence consiste à dire tout ce qu'il faut et à ne dire que ce qu'il faut. (Do, pp 99).

অন্য একটি ম্যাক্সিমের ইংরেজি অনুবাদ : Hypocrisy is the homage which vice pays to virtue.'

৪ "Je reverrai toute ma vie ce long corridor frais et calme, la muraille peinte en rose, le jardinet qui tremblait au fond à travers un store de couleur claire, et sur tous les panneaux des fleurs et des violons fanés.

Il me semblait que j'arrivais chez quelque vieux bailli du temps de Sedaine...

Au bout du couloir, sur la gauche, par une porte entr'ouverte on entendait le tic tac d'une grosse horloge et une voix d'enfant, mais d'enfant à l'école, qui lisait en s'arrêtant à chaque syllabe :

A...LORS...SAINT...I...RE...NEE...S'E...CRI...A
...JE...SUIS...LE...FRO...MENT...DU...SEIGNEUR
...IL...FAUT...QUE...JE...SOIS...MOU...LU...PAR
...LA...DENT...DE...CES...A...NI...MAUX...

Je m'approchai doucement de cette porte et je regardai...

Dans le calme et le demi-jour d'une petite chambre, un bon vieux à pommettes roses, ride jusqu'au bout des doigts, dormait au fond d'un fauteuil, la bouche ouverte, les mains sur ses genoux. À ses pieds, une fillette habillée de bleu—grande pelerine et petit beguin, le costume des orphelines—lisait la Vie de saint Irénée dans un livre plus plus gros qu'elle...

Cette lecture miraculeuse avait opéré sur toute la maison. Le vieux dormait dans son fauteuil, les

mouches au plafond, les canaris dans leur cage, la-bas sur la fenetre. La grosse horloge ronflait, tic tac, tic tac.

Il n'y avait d'eveille dans toute la chambre qu'une grande bande de lumiere qui tombait droite et blanche entre les volets clos, pleine d'etincelles vivantes et de valsees microscopiques...

Au milieu de l'assoupissement general, l'enfant continuait sa lecture d'un air grave : AUS...SI...TOT ...DEUX...LIONS...SE...PRE....CI...PI...TE... RENT ...SUR...LUI...ET...LE...DE...VO...RE....RENT...

C'est a ce moment que j'entrai..."

বাংলা অল্পবাদ 'দেশ' বর্ষ, ৩৩, সংখ্যা ১২, 'বড়োবাবু' গ্রন্থে সংকলিত।

- ৫ "All were desired to have a careful regard for the English language by developing 'a close, naked, natural way of speaking ; positive expressions, clear senses, a native easiness."—A. C. Ward, 'Twentieth Century Prose', pp xi.
- ৬ "To write and speak correctly gives a Grace, and gains a favourable attention to what one has to say ; and, since it is English that an English Gentleman will have constant use of, that is the Language he should chiefly cultivate, and wherein most care should be taken to polish and perfect his Style. To speak or write better Latin than English may make a man be talked of ; but he would find it more to his purpose to express himself well in his own tongue, that he uses every moment, than to have the vain commendation of others for a very insignificant quality."—Locke, 'On Education' (1693).
- ৭ 'Never again has the English idiom been expressed in such purity and strength.'—Herbert Read, 'English Prose Style.'
- ৮ 'It helped to preserve the purity, and determine the sense of our English idiom.'

- ৯ 'The prose style of Swift is unique, an irrefrangible instrument of clear, animated, animating and effective thought. English prose has perhaps attained here and there a nobler profundity, and here and there a subtler complexity, but never has it maintained such a constant level of inspired expression.'—Herbert Read, 'English Prose Style', Introduction, pp. xiii.
- ১০ 'Addison's prose is the model of middle style; ..pure without scrupulosity, and exact without apparent elaboration; always equable, and always easy, without glowing words or pointed sentences.'—Dr. Johnson.

'Whoever wishes to attain an English style, familiar, but not coarse, and elegant, but not ostentatious, must give his days and nights to the volumes of Addison.'
- ১১ 'Twentieth Century Prose', A. C. Ward.
- ১২ 'If the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, 'tradition' should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense...and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.' —T. S. Eliot, 'The Sacred Wood', pp 44-45.
- ১৩ Herbert Read, 'English Prose Style' (1952), pp 184-92.

- ১৪ Lytton Strachey র 'Landmarks in French Literature' গ্রন্থ থেকে একটি উক্তি তুলে প্রমথ চৌধুরী লাতিন-ফরাসি সম্পর্ক দেখিয়েছেন এবং বলেছেন, সংস্কৃত বাংলার সম্পর্ক অল্পরূপ সম্পর্ক। ঐ উক্তির মধ্যে বন্ধনীতে শব্দগুলি ব্যবহার করে তিনি সংস্কৃত-বাংলার ঘনিষ্ঠতা দেখিয়েছেন :

"With a very few exceptions, every word in the French [Bengali] vocabulary comes straight from Latin [Sanskrit]. The influence of pre-Roman celts [earlier non-Aryans] is almost imperceptible : while the number of words introduced by the Frankish [Moslem] conquerors amounts to no more than a few hundreds." ('সাধুভাষা বনাম চলিত ভাষা', প্রবন্ধ সংগ্রহ ১)

- ১৫ 'ফরাসি সাহিত্যের বর্ণপরিচয়', প্রবন্ধ সংগ্রহ ১
১৬ 'ঐক্য হওয়াতে, ফরাসি সাহিত্যের যা বিশেষ গুণ, বঙ্গসাহিত্যেরও সেই গুণ থাকে সম্ভব এবং উচিত। সে গুণ পূর্বোক্ত লেখকের মতে হচ্ছে এই—

French literature is absolutely homogeneous. The genius of the French language, descended from its single stock has triumphed most—in simplicity, in unity, in clarity, and in restraint. ('সাধুভাষা বনাম চলিত ভাষা')

শ্রীপ্রমথনাথ বিশী প্রমথ চৌধুরীর অভিমত অগ্রাহ্য করে লিখেছেন :

"প্রমথ চৌধুরী মহাশয় 'সাধু ভাষা বনাম চলিত ভাষা' প্রবন্ধে বাংলা ভাষাকে ফরাসী ভাষার সমধর্মী কেন বলেছেন জানি না। আমার তো মনে হয় ইংরেজি ভাষার সঙ্গে বাংলা ভাষার মিল অনেক বেশি। বাঙালী জাতের মতোই বাংলা ভাষা বহু ও বিচিত্র উপাদানে গঠিত।" ('বাংলা গদ্যের পদাঙ্ক,' ফাল্গুন ১৩৬৭, পাদটীকা, পৃ ১৮)।

প্রমথ চৌধুরীর অভিমতের মূলে আছে বাংলা ও ফরাসি শব্দ ভাণ্ডারের উৎস-সাদৃশ্য। বাংলা বাক্যরীতির উপর গোড়ার দিকে (রামমোহনের আমলে) সংস্কৃত বাক্যরীতির ও পরে (বঙ্কিমের আমলে) ইংরেজি বাক্য-রীতির প্রভাব সম্পর্কে প্রমথ চৌধুরী যে সচেতন ছিলেন, তার প্রমাণ নিম্নরূপ উক্তি—

“মাত্রবে যুতভাষা ত্যাগ করে যখন প্রথমে লোকভাষা অর্থাৎ মৌখিক ভাষায় লিখতে আরম্ভ করে তখন সেই যুতভাষার রচনাশক্তির আদর্শেই রচনা করা তার পক্ষে স্বাভাবিক। এর উদাহরণও ইউরোপীয় সাহিত্যে পাওয়া যায়। পদে ও বাক্যে ল্যাটিনিজমের আমদানি ইংরেজির আদি গদ্য-লেখকরাও যথেষ্ট করেছিলেন। সুতরাং আমরাও যে করব, সে তো নিতান্ত স্বাভাবিক। বাংলা গদ্যের বয়স সবে এক ণ বছর হলেও তা এক যুগ পিছনে ফেলে এখন দ্বিতীয় যুগে চলছে। প্রথম যুগে সংস্কৃত গদ্যের অনুকরণে এবং সংস্কৃত শব্দের উপকরণে বাংলা গদ্য লেখা হত। যে যুগ চলছে, তাতে বাংলা গদ্য গঠিত হয়েছে ইংরেজি বাক্যের অনুকরণে এবং সংস্কৃত শব্দের উপকরণে। আমার বিশ্বাস, এখন আমরা তার তৃতীয় যুগের, অর্থাৎ সম্পূর্ণ স্বাধীনতার যুগের, মুখে এসে পৌঁছেছি।” (‘বাংলার ভবিষ্যৎ’, ১৩২৪ অগ্রহায়ণ ১২১৭ খৃষ্টাব্দ, প্রবন্ধ সংগ্রহ ১)।

১৭ ‘ফরাসি সাহিত্যের বর্ণপরিচয়’, ১৩২৩ জ্যৈষ্ঠ, ১৯১৬ খৃষ্টাব্দ, তদেব।

১৮ এই সকল প্রাক-উনবিংশ শতকীয় বাংলা গদ্যচর্চার নমুনা ও তাব মূল্যায়ন পাওয়া যাবে নিম্নলিখিত গ্রন্থসমূহে—

শ্রীসুকুমার সেন, বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস। সজ্জনীকান্ত দাস, বাংলা গদ্যসাহিত্যের ইতিহাস। শ্রীপ্রমথনাথ বিনী ও শ্রীবিজিতকুমার দত্ত, বাংলা গদ্যের পদাঙ্ক। শ্রীপঞ্চানন মণ্ডল, চিঠিপত্রে সমাজচিত্র। হুরেন্দ্রনাথ সেন, প্রাচীন বাঙ্গালা পত্র সঙ্কলন। Siva Ratan Mitra, Types of Early Bengali Prose.

১৯ শ্রীপ্রমথনাথ বিনী বৃত্তিকা, বাংলা গদ্যের পদাঙ্ক

২০ ‘ব্রাহ্মণ-রোমান-ক্যাথলিক-সংবাদ’—দোম আন্তোনিও দো রোজারিয়ো। হুরেন্দ্রনাথ সেন-সম্পাদিত, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৩৭ ॥ সজ্জনীকান্ত দাস-সম্পাদিত ও শ্রীসুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়-লিখিত ভূমিকাযুক্ত; রঞ্জন পাবলিশিং হাউস, ১৯৩৯ ॥ ‘কুপার শাস্ত্রের অর্থভেদ’—পাদরি মানোএল-দা-আসুস্পসাম্ ॥ দ্র° সাহিত্য-পরিষৎ-পত্রিকা, বর্ষ ২৩, সংখ্যা ৩, বঙ্গাব্দ ১৩২৩। শ্রীশ্রীলকুমার দে ও শ্রীসুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়ের প্রবন্ধ ॥

“পোতুগীস পাদরিদের ধারা প্রবর্তিত হয় মধ্য ও পূর্ববঙ্গে। সেই কারণে ইহাদের রচনা মধ্যে স্থানীয় উপভাষার ছাপ বিশেষভাবে দেখা যায়।

বিদেশী লেখকের হস্তাবেশের জন্ত, অথবা দেশী লোকের লেখা হইলেও অমুবাদ বলিয়া, বিদেশী বাক্যরীতির প্রভাব নিতান্ত অস্বল্প নয়। তবুও একথা স্বীকার করা যায় না যে, বৈষ্ণব প্রগতিতরয় কড়চা নিবন্ধগুলিই এই সকল রচনার আদর্শস্থানীয় ছিল, এবং ইহাও স্বীকার করিতে হয় যে তখনকার দিনের বাঙ্গালা সাধুভাষার গদ্যের রূপ ইহাতে আছে।’—
ডঃ সুকুমার সেন, ‘বাঙ্গালা সাহিত্যে গদ্য’ (৩য় সং ১৯৪২, পৃ ১০-১১)॥

- ২১ সজ্ঞানীকান্ত দাস, বাংলা গদ্যসাহিত্যের ইতিহাস (১৩৬২ বঙ্গাব্দ), পৃ ২২-৩২
- ২২ তদেব, পৃ ৬৭-৩২
- ২৩ তদেব, পৃ ৩৭-৩৮
- ২৪ তদেব, পৃ ১৩০-৩১
- ২৫ তদেব, পৃ ১৩৭, ‘কথোপকথনে’র নিদর্শন, পৃ ১৩৭-৩৯
- ২৬ “১৭৭৮ খৃষ্টাব্দে হালহেড এবং পরবর্তীকালে হেনরি পিটস ফরস্টার ও উইলিয়ম কেরী বাংলা ভাষাকে সংস্কৃতজননীর সন্তান ধরিয়া আরবী-পারসীর অনধিকার প্রবেশের বিরুদ্ধে রীতিমত ওকালতি করিয়াছেন এবং প্রকৃতপক্ষে এই তিন ইংলণ্ডীয় পণ্ডিতের যত্ন ও চেষ্টায় অতি অল্প দিনের মধ্যে বাংলা ভাষা সংস্কৃত হইয়া উঠিয়াছে। ১৭৭৮ খৃষ্টাব্দে এই আরবী-পারসী-নিম্নদন-যজ্ঞের সূত্রপাত এবং ১৮৩৮ খৃষ্টাব্দে আইনের সাহায্যে কোম্পানীর সদর মফস্বল আদালতসমূহে আরবী-পারসীর পরিবর্তে বাংলা ও ইংরেজী প্রবর্তনে এই যজ্ঞের পূর্ণাহুতি। বক্ষিমচন্দ্রের জন্মও এই বৎসরে। এই যজ্ঞের ইতিহাস অত্যন্ত কৌতূহলোদ্দীপক; আরবী পারসীকে অন্তর্ভুক্ত ধরিয়া শুদ্ধ পদ প্রচারের জন্ত সেকালে কয়েকটি ব্যাকরণ-অভিধানও রচিত ও প্রচারিত হইয়াছিল, সাহেবেরা সুবিধা পাইলেই আরবী পারসীর বিরোধিতা করিয়া বাংলা ও সংস্কৃতকে প্রাধান্য দিতেন। ফলে দশ পনের বৎসরের মধ্যেই বাংলা গদ্যের আকৃতি ও প্রকৃতি সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হইয়াছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীর অষ্টম ও নবম দশকে স্বয়ং হালহেড এবং বাংলার ক্যাক্সটন অধিতীয় সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত ভগবদগীতার অমুবাদক চার্লস উইলকিন্স সংস্কৃত ও বাংলা শব্দসংগ্রহে মনোনিবেশ করিয়া সংস্কৃত রীতিতে বাংলা শব্দকোষ সমৃদ্ধ করিতে চেষ্টা

করিয়াছিলেন।” —সজনীকান্ত দাস, বাংলা গদ্যসাহিত্যের ইতিহাস,

পৃ: ৩২-৩৩

২৭ ড: শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, বাংলা সাহিত্যের বিকাশের ধারা, খণ্ড ২,
অধ্যায় ১

২৮ বাংলা গদ্যের পদ্যক দ্রষ্টব্য

২৯ ড: সুকুমার সেন, বাংলা সাহিত্যে গদ্য, পৃ: ১২

৩০ ড: শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, বাংলা সাহিত্যের বিকাশের ধারা, খণ্ড ২,
অধ্যায় ১

৩১ ড: সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়, ‘ফুলমণি ও করুণা’ গ্রন্থের ভূমিকা

৩২ শ্রীপ্রমথনাথ বিশী, ‘বাংলা গদ্যের পদ্যক’ গ্রন্থের ভূমিকা

৩৩ এইসব লেখকের গদ্যরচনার নিদর্শন পাওয়া যাবে ‘বাংলা গদ্যের পদ্যকে’

৩৪ ‘বাংলাভাষা-পরিচয়’, ১০ (১৯৩৮)

৩৫ ‘পরিচয়’ (১৯৩১)

৩৬ ‘ছন্দ’ (১৯৩৬)

৩৭ কাদম্বরীচন্দ্র, ‘প্রাচীন সাহিত্য’ (১৯০৭)

৩৮ ‘বিদ্যাসাগর স্মৃতি’ (১৯৩২)

৩৯ ‘বিদ্যাসাগরচরিত’ (১৮৯৫)

৪০ ‘বাংলাভাষা-পরিচয়’ ৬ (১৯৩৮)

৩

মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকার

ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ লেখকগোষ্ঠীর উজ্জ্বলতম বড় মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকার (১৭৬২-১৮১২) প্রাক্-বিদ্যাসাগর যুগের বাংলা গদ্যের প্রথম সচেতন নির্মাতা । মৃত্যুঞ্জয়-গ্রন্থাবলীর ভূমিকায় ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় লিখেছেন,

“১৮১৫ খৃষ্টাব্দে রামমোহন রায়ের ‘বেদান্ত-গ্রন্থ’ প্রকাশিত হয় । তৎপূর্বে যাহারা বাংলা গদ্যে গ্রন্থ বচনা করিয়া প্রকাশ করিয়াছিলেন, তাঁহাদের নাম যথাক্রমে—রামরাম বসু, উইলিয়ম কেরী, গোলোকনাথ শর্মা, মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকার, তারিণীচরণ মিত্র, রাজীবলোচন ষ্ঠোপাধ্যায়, চণ্ডীচরণ মুন্সী, রামকিশোর তর্কচূড়ামণি ও হরপ্রসাদ রায় । পাণ্ডিত্য ও ভাষার গুণ বিচার না করিয়াও শুধু রচিত-পুস্তকের সংখ্যাধিক্যেই মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকার এই দলের প্রধান । গোলোক শর্মা, তারিণীচরণ, রাজীবলোচন, চণ্ডীচরণ, রামকিশোর ও হরপ্রসাদ প্রত্যেকেই একখানি করিয়া এবং কেরী ও রামরাম প্রত্যেকেই দুইখানি করিয়া সাহিত্য বিষয়ক গদ্যগ্রন্থ রচনা করিয়াছিলেন । একা মৃত্যুঞ্জয়ই ১৮১৩ খৃষ্টাব্দের মধ্যে চারিখানি গ্রন্থ—‘বত্রিশ সিংহাসন,’ ‘হিতোপদেশ,’ ‘রাজাবলী’ ও ‘প্রবোধচন্দ্রিকা’ রচনা করেন, তন্মধ্যে প্রথম তিনখানি তাঁহার জীবিতকালে মুদ্রিত ও প্রকাশিত হয় ।”

মৃত্যুঞ্জয়ের সম্পূর্ণ গ্রন্থতালিকা : (১) বত্রিশ সিংহাসন (১৮০২), (২) হিতোপদেশ (১৮০৮), (৩) রাজাবলী (১৮০৮), (৪) বেদান্তচন্দ্রিকা (১৮১৭), (৫) প্রবোধচন্দ্রিকা (রচনা ১৮১৩, প্রকাশ ১৮৩৩) ।

মৃত্যুঞ্জয় ফোর্ট উইলিয়ম কলেজে বাংলা ও সংস্কৃত বিভাগের প্রধান পণ্ডিত ছিলেন, পরে কলকাতা স্প্রীম কোর্টের জজ-পণ্ডিত নিযুক্ত হন । তিনি ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের অধ্যক্ষ প্রাচ্যবিদ্যাবিৎ পাদরি উইলিয়ম কেরীর শিক্ষাগুরু ছিলেন ।

গদ্যস্রষ্টা মৃত্যুঞ্জয় সম্বন্ধে প্রথম কথা—তঁার অদ্বিতীয় ভাষাজ্ঞান । সংস্কৃতে

অনান্যস অধিকারের ফলে তিনি দুরূহ শাস্ত্রবিচারকে আয়ত্ত করেছিলেন এবং সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্র ও কাব্যে অশেষ ব্যুৎপত্তি লাভ করেছিলেন। কলে গদ্যরীতি (স্টাইল) সম্পর্কে তাঁর শিল্পীমেন সচেতন হয়ে উঠেছিল। ফোর্ট উইলিয়ম কলেজগোষ্ঠীর লেখকদের মধ্যে তাঁর রচনাতেই সাহিত্যিক গুণ ছিল সবচেয়ে বেশি।

তিনি বাংলা লিখতে বসে একটি নিজস্ব স্টাইল খাড়া করেছিলেন এবং সাধু ও চলিত—এই দুই ভিন্ন রীতির পার্থক্য বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম উপলব্ধি করেছিলেন। তাঁর পাঁচটি গ্রন্থ একই ভঙ্গিতে রচিত নয়, বক্তব্য-ভেদ ও গুরুত্ব-ভেদে তিনি স্টাইল বদলিয়েছেন।

মৃত্যুঞ্জয় সংস্কৃত ভাষায় অসাধারণ পণ্ডিত ছিলেন, একথা ঠিক। কিন্তু সেই জ্ঞান তাঁর সাহিত্যকর্মের পথে অচলায়তন সৃষ্টি করে নি, পরন্তু তাঁর মনকে উদার ও গ্রহণেচ্ছু করে তুলেছে। কেরীকে তিনি যেমন সংস্কৃত ও বাংলা শিখিয়েছেন, তেমনই নিজে কেরীর কাছে ইংরেজি গদ্যের পাঠ নিয়েছেন।

ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ-গোষ্ঠীর লেখকরা পূর্বপ্রচলিত পণ্ডিতী পদ্ধতি, বা সংস্কৃত রীতি ও কথকতার কথ্যরীতিতে গ্রন্থ রচনা করতেন। আরবী-ফারসী শব্দের হুঁহু প্রয়োগ যেমন আছে, সংস্কৃত শব্দের উপর অতি-নির্ভরতাও আছে।

“এই নকল গ্রন্থে রচনারীতির প্রধান দোষ হইতেছে—(১) দ্রাব্য, (২) পেরেনথিসিস্-এর অত্যধিক ব্যবহার, এবং (৩) ছেদচিহ্নের অল্পতা। তখনকার দিনের সাধুভাষার বৈশিষ্ট্যের মধ্যে লক্ষণীয় হইতেছে এই আটটি—(১) একাধিক বহুবচন-বিভক্তির ব্যবহার, যেমন—ঈগণেরা, ভূত্যবর্গেরা, পঞ্চজন ঘন্কেরা, ইত্যাদি; (২) তৃতীয়া-সপ্তমীতে -এতে বিভক্তির ব্যবহার, যেমন—হাতেতে, ঘরেতে, ইত্যাদি; (৩) ক্রিয়াযোগে চতুর্থীর স্থানে -কে বা -য়ে বিভক্তির ব্যবহার, যেমন—বিপরীত বুদ্ধি দাঁউদকে ঘটিল, আমি প্রশ্ন আছি তোকে, রাজ্যকে সম্ভষ্ট হইয়া, আমরাও উচিত নহে এখানে থাকিতে, ইত্যাদি; (৪) তৃতীয়া বিভক্তির স্থানে “করণক” শব্দের প্রয়োগ, যেমন—ঐরাবত করণক পর্ত্ত বিদ্যার করিয়া দিলে, হংস হত হইল পথিক করণক, ইত্যাদি; (৫) বস্ত্রী বিভক্ত্যন্ত পদের সহিত বহুবচনের -দিগ বিভক্তির যোগ, যেমন—তাহার দিগের, রাজারদিগকে ইত্যাদি; (৬) শত্ৰুপ্রত্যয়জাত শব্দের অসমাপিকা অর্থে প্রয়োগ, যেমন—চরত, আচরত, হণত, হত্যাদি (৭) সামান্য অথবা নিত্যবৃত্ত

অতীতের স্থলে অসম্পন্ন বর্তমান কালের ব্যবহার, যেমন,—পথিক প্রকাশ করিয়া কহিতেছে, ইত্যাদি; (৮)-অন এবং-ইবা প্রত্যয়ান্ত শব্দে সপ্তমী বিভক্তি যোগ করিয়া তাহা-ইলে প্রত্যয়ান্ত অসমাপিকার অর্থে ব্যবহার, যেমন—হইবাতে, আইসনে, পাওনেতে ইত্যাদি।” (ডঃ স্বকুমার সেন, বাঙ্গালা সাহিত্যে গদ্য, ৩য় সং, ১২৪২ খৃ)।

মৃত্যুঞ্জয়ের রচনা ঐ যুগের রচনারীতির এইসব সাধারণ দোষ থেকে মুক্ত নয়। বেদান্তচন্দ্রিকা ছাড়া বাকি চারখানি গ্রন্থই ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের পাঠ্যপুস্তক, বিদেশী ছাত্রদের জন্য লিখিত। এই দুটি সত্য স্মরণে রেখেই মৃত্যুঞ্জয়ের গদ্যরীতি বিচার্য। তাঁর পাঁচখানি গ্রন্থে স্টাইলের যে বিবর্তন লক্ষ্য করা যায়, তা থেকে মনে হয় মৃত্যুঞ্জয় ছিলেন সচেতন গদ্যনির্মাতা।

মৃত্যুঞ্জয়ের প্রথম গ্রন্থ ‘ব্রজিশ সিংহাসন’ (১৮০২)। পরবর্তী কালে ত্রিপুরামপুর ও লগুন থেকে এর কয়েকটি সংস্করণ প্রকাশিত হয়। বইটি অহুবাদ, স্থানে স্থানে আক্ষরিক অহুবাদ। ভাষা সংস্কৃত রীতির সাধু গদ্য। এর নমুনা—

[১] “হে মহারাজ শুন রাজলক্ষ্মী কখন কাহাতেও স্থির হইয়া থাকেন না। রক্তমাংস মল মূত্র নানাবিধ ব্যাধিময় এ শরীরও স্থির নয় এবং পুত্র মিত্র কলত্র প্রভৃতি কেহ নিত্য নয় অতএব এ সকলে আত্যাত্তিক প্রীতি করা জ্ঞানী জনের উপযুক্ত নয় প্রীতি যেমন সুখদায়ক বিচ্ছেদে ততোধিক দুঃখদায়ক হন অতএব নিত্য বস্তুতে মনোভিনিবেশ জ্ঞানীর কর্তব্য। নিত্য বস্তু সচ্চিদানন্দ-বিগ্রহ পরমপুরুষ ব্যতিরেক কেহ নয় তাঁহাতে মন স্থস্থির হইলে জীব অসার সংসার কারাগার হইতে মুক্ত হন।” [মৃত্যুঞ্জয়-গ্রন্থাবলী, রজন পাবলিশিং হাউস, পৃ ২৭]

ছেদচিহ্নের অল্পতা সত্ত্বেও এখানে অর্থবোধে বিশেষ ব্যাঘাত ঘটে না। মৃত্যুঞ্জয়ের লিপিকুশলতার পরিচয় রূপে এই অংশকে গ্রহণ করতে পারি।

দ্বিতীয় গ্রন্থ ‘হিতোপদেশ’ (১৮০৮) আক্ষরিক অহুবাদ, বাক্যরীতি সংস্কৃতানুসারী, মাঝে মাঝে উৎকট। বাক্যে ভারসাম্যের অভাব আছে। নমুনা—

[২] “দ্বারবতী নামে পুরীতে কোন গোপের বধু থাকে সে ভ্রষ্টা গ্রামের কোটালের এবং তাহার পুত্রের সহিত ক্রীড়া করে পণ্ডিতেরা তাহা কহিয়াছেন কার্ণাঠে অগ্নি তৃপ্ত হয় না নদীতে সমুদ্র তৃপ্ত হয় না সমস্ত প্রাণিতেও বন তৃপ্ত

হয় না পুরুষেতে স্ত্রী তৃপ্ত হয় না। অপর স্ত্রীলোক দানেতে তুষ্ট হয় না ও সম্মানেতে তুষ্ট হয় না ও সারল্যেতে তুষ্ট হয় না ও সেবাতে তুষ্ট হয় না শাস্ত্রেতে বশীভূতা হয় না শাস্ত্রেতে বশীভূতা হয় না যেহেতুক স্ত্রী জাতিরা সর্বপ্রকারে বিষম।” [গ্রন্থাবলী, পৃ ৮১]

এই ভাষা পূর্ববর্তী গ্রন্থ অপেক্ষা অধিক সংস্কৃত-যেঁষা। সংস্কৃত ক্রিয়াপদের প্রভাব লেখক কাটিয়ে উঠতে পারেন নি, প্রথম বাক্যেই তার পরিচয় পাই।

তৃতীয় গ্রন্থ ‘রাজাবলি’ (১৮০৮) অনুবাদ, বাংলা ভাষায় ভারতবর্ষের সর্বপ্রথম ধারাবাহিক ইতিহাস। প্রথম ছুটি গ্রন্থের দোষ থেকে মুক্তিলাভ করে এখানেই মৃত্যুঞ্জয় গল্পশ্রী রূপে আপন দাবি প্রতিষ্ঠিত করলেন। এতে উন্নত বাক্যপদ্ধতি ও অনাড়ম্বর ভঙ্গি দেখা যায়। একাধিক পদ্ধতির বাক্য আছে, কিন্তু পূর্বের ত্রায় দুই পদ্ধতির বিসদৃশ সংমিশ্রণ নেই। নমুনা—

[৩] “যে সিংহাসনে কোটি কোটি লক্ষ লক্ষ স্বর্ণদাতারা বসিতেন সেই সিংহাসনে মুষ্টিমাত্র ভিক্ষার্থী অনায়াসে বসিল। যে সিংহাসনে বিবিধপ্রকার রত্নালঙ্কারধারিরা বসিতেন সে সিংহাসনে ভস্মবিভূষিত সর্বাঙ্গ কুযোগী বসিল। যে সিংহাসনে অমূল্য রত্নময় কিরীটধারি রাজারা বসিতেন সেই সিংহাসনে জটাধারী বসিল। যে সিংহাসনস্থ রাজারদের নিকটে অনাবৃত অঙ্গে কেহ যাইতে পারিত না সেই সিংহাসনে স্বয়ং দিগম্বর রাজা হইল। যে সিংহাসনস্থ রাজারদের সম্মুখে অঞ্জলীকৃত হস্তদ্বয় মস্তকে ধারণ করিয়া লোকেয়া দাঁড়াইয়া থাকিত সেই সিংহাসনের রাজা স্বয়ং উর্দ্ধবাহু হইল।” [গ্রন্থাবলী, পৃ ১৩৪]

একাধিক বহুবচন-বিভক্তির ব্যবহার ও বটীবিশিষ্ট পদের সঙ্গে বহুবচন-বিভক্তির যোগ সবেও এই গদ্যাংশের গতিবেগ সহজেই অনুভব করা যায়।

চতুর্থ গ্রন্থ ‘বেদান্তচন্দ্রিকা’ (১৮১৭) রামমোহন রায়ের ‘বেদান্ত গ্রন্থ’-এর (১৮১৫) প্রতিবাদে লিখিত। বাংলা গল্প গুরুচিন্তার ভারবহনে কতটা সমর্থ, তার পরীক্ষা এখানে করা হয়েছে। পাঠ্যপুস্তকের স্তর থেকে শাস্ত্র-বিচারের স্তরে বাংলা গল্পকে উন্নীত করলেন মৃত্যুঞ্জয় ও রামমোহন। কঠোর শাস্ত্রীয় বিচারে এতাবৎকাল এই পদ্ধতিই অনুসৃত হয়েছে। নব্যপন্থী রামমোহনের বাংলাভাষায় বেদান্তচর্চার প্রতি কটাক্ষ করে প্রাচীনপন্থী মৃত্যুঞ্জয় গ্রন্থ-উপসংহারে যে মন্তব্য করেছেন, তা থেকে বেদান্তচন্দ্রিকার বাক্যপদ্ধতি ও ভাষারীতির প্রকৃতি অনুধাবন করা যায়।

[৪] “পরমার্থদর্শী ধার্মিক সংপুরুষদের নির্মলজলবদ্বুদ্ধিতে বেদান্ত সিদ্ধান্ত

বিস্তারার্থে তৈলকণাবৎ বেদান্তসিদ্ধান্তশেলমাত্র প্রক্ষেপ করা গেল আর যেমন মণি পথে ঘাটে পড়িয়া থাকে না কিন্তু তৎপরীক্ষকেরা উত্তম সংপৃটেতে অতি যত্নে দৃঢ়তর বন্ধন করিয়া রাখেন তেমনি শাস্ত্রসিদ্ধান্ত নিতান্ত লৌকিক ভাষাতে থাকে না কিন্তু সুপক্ক বদরীফলবৎ বাক্যেতে বদ্ধ হইলেই থাকে । আরো যেমন রূপালঙ্কারবতী সাধবী স্থির হৃদয়ার্থবোদ্ধা হুচতুর পুরুষেরা দিগম্বরী অসতি নারীর সন্দর্শনে পরাশ্রুত হন তেমনি সালঙ্কারা শাস্ত্রার্থবতী সাধুভাষার হৃদয়-
র্থবোদ্ধা সংপুরুষেরা নানা উচ্ছৃঙ্খলা লৌকিক ভাষা প্রবণ মাত্রতেই পরাশ্রুত হন । [গ্রন্থাবলী, পৃ ২১৩]

লেখকের রক্ষণশীলতা এখানে দৃষ্টিভঙ্গি ও বাক্যপদ্ধতি, উভয়ই লক্ষ্য করা যায় । রাজাবলির প্রাঞ্জলতা ও সাবলীলতা এখানে নেই । হয়তো বিষয়-
গুরুত্ব তার কারণ ।

মৃত্যুঞ্জয়ের শেষ গ্রন্থ ‘প্রবোধচন্দ্রিকা’ লেখকের মৃত্যুর অনেক পরে প্রকাশিত (১৮৩৩) । এই গ্রন্থ বহু বৎসর যাবৎ ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ, হিন্দু কলেজ, হুগলী কলেজ ও পরে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের পাঠ্যপুস্তকরূপে প্রচলিত ছিল । প্রবোধচন্দ্রিকা লেখকের শ্রেষ্ঠ গ্রন্থ । বহু শাস্ত্র, অলংকার ও নীতি-
বিচার সংকলন এই গ্রন্থ ।

কেরীর অল্পরোধে হিন্দু-সমাজ ও সাহিত্যের সামগ্রিক ইতিহাসরূপে মৃত্যুঞ্জয় প্রবোধচন্দ্রিকা লেখেন । ১৮১২ খৃষ্টাব্দে কেরী ফোর্ট উইলিয়ম কলেজ কতৃপক্ষের কাছে মৃত্যুঞ্জয়কে এই গ্রন্থ রচনার জন্ত পুরস্কৃত করার সুপারিস করেন । কিন্তু মৃত্যুঞ্জয় পুরস্কারের জন্ত অপেক্ষা করেন নি, কয়েক মাসের মধ্যেই ধরাধাম পরিত্যাগ করেন । তাঁর মৃত্যুর চোদ্দ বছর পরে শ্রীরামপুর মিশন ছাপাখানার কবল থেকে ‘প্রবোধচন্দ্রিকা’ নিকৃতি লাভ করে (১৮৩৩) (সজ্ঞানীকান্ত দাস, বাংলা গদ্যসাহিত্যের ইতিহাস, পৃ ১২২) ।

মৃত্যুঞ্জয় নানা গদ্যরীতির নমুনা দ্বারা গ্রন্থটিকে সমৃদ্ধ করেছিলেন । “প্রবোধচন্দ্রিকায় তিনটি বিভিন্ন রচনারীতি অম্লম্বত হইয়াছে, কথ্যরীতি, সাধু-
রীতি ও সংস্কৃতরীতি । কথ্যরীতি প্রধানত কতকগুলি লোকপ্রচলিত গল্পের বর্ণনায় ব্যবহৃত হইয়াছে । বইখানার অধিকাংশ সাধুরীতিতে লেখা । সংস্কৃত-
রীতির ব্যবহার কেবল সংস্কৃত হইতে আক্ষরিকভাবে অনূদিত অংশে এবং দার্শনিক ও আলঙ্কারিক বর্ণনাতেই । এষাবৎ বাহারী প্রবোধচন্দ্রিকা লইয়া আলোচনা করিয়াছেন তাঁহারা প্রায় সকলেই এই তৃতীয় রীতিকেই প্রবোধ-

চল্লিকার বিশিষ্ট রচনারীতি মনে করিয়া ভুল করিয়াছেন। আসলে এই রীতি কেবল বিদেশী ছাত্রদিগকে সংস্কৃতে লিখিত গ্রন্থের বা তৎস্বের শারসংগ্রহ জানাইবার ও সেইসঙ্গে মূলের ভাষার পরিচয় উদ্দেশ্যেই স্থানে স্থানে মাত্র অবলম্বিত হইয়াছে। কথা এবং সাধু উভয় রীতিতেই মৃত্যুঞ্জয় রচনাকুশলতা দেখাইয়াছেন। তবে তাঁহার রচনা সে যুগের রচনারীতির সাধারণ দোষ হইতে নিম্মুক্ত নয়। স্থানে স্থানে সংস্কৃতানুসারী হওয়াতে ভাষাও সর্বত্র স্বগম নয়। তবে কথ্যভাষামূলক অংশগুলি প্রাঞ্জল।” (ডঃ স্বকুমার সেন ‘বাংলা সাহিত্যে গদ্য’, ৩য় সং, পৃ ৩৩-৩৪)

প্রবোধচল্লিকায় ব্যবহৃত এই তিন রীতির নমুনা গ্রহণ করা যাক।

[৫] কথা বা মৌখিক রীতি—

“তাহার স্ত্রী কপালে করাঘাত করিয়া বলিল ও মা একি হইল শিয়ালের কামড় বড় মন্দ না জানি মোর ভাগ্যে কি আছে অভাগিনী জন্মভূমিনী মুই। মোরা চাস্ করিব ফসল পাবো রাজার রাজস্ব দিয়া যা থাকে তাহাতেই বছরভুজ্ঞ অন্ন করিয়া খাবো ছেলেশিলাওণি পুষিব। যে বছর শুকা হাজাতে কিছু খন্দ না হয় সে বছর বড় দুঃখে দিন কাটি কেবল উড়িষ্যানের মুড়ী ও মটর মসুর শাক পাত শামুক গুগুলি সিজাইয়া খাইয়া বাঁচি খডকুটা কাটা শুকনা পাতা ককৌ তুঁষ ও বিলঘুটিয়া কুড়াইয়া জালানি করি। কাপাস তুলি তুলা করি ফুড়ী পিঁজী পাইজ করি চরকাত্তে সূতা কাটি কাপড় বুনাইয়া পরি।” [গ্রন্থাবলী, পৃ ২৮২]

বিরামচিহ্নের বিরলতা ছাড়া এই কথ্যরীতির বিশেষ কোনো দোষ নেই। প্রথম চৌধুরী এই অংশ উদ্ধার করে এক ভাষণে বলেছিলেন, “এ ভাষা সজীব, সতেজ স্বচ্ছন্দ ও সরল। ইহার গতি মুক্ত, ইহার শরীরে লেশমাত্রও জড়তা নাই। এবং এভাবে যে সাহিত্যরচনার উপযোগী, উপরোক্ত নমুনাই তাহার প্রমাণ। এই ভাষার গুণেই বিদ্যালঙ্কার মহাশয়ের রচিত পল্লিচিত্র পাঠকের চোখের সম্মুখে ফুটিয়া উঠে। আমার বিশ্বাস, আমাদের পূর্ববর্তী লেখকেরা যদি বিদ্যালঙ্কার মহাশয়ের রচনার এই বঙ্গীয় রীতি অবলম্বন করিতেন তাহা হইলে কালক্রমে এই ভাষা সুসংস্কৃত এবং পুষ্ট হইয়া আমাদের সাহিত্যের শ্রীবৃদ্ধি করিত।” (উত্তরবঙ্গ সাহিত্য সম্মিলনে সভাপতির অভিভাষণ, কাল্কন্দ ১৩২১, প্রবন্ধ সংগ্রহ ১, পৃ ৭৭-৭৮)।

আলালী গদ্যরীতি এই নিরলঙ্কার কথ্যরীতির পরবর্তী রূপ।

[৬] সাধুরীতি—

“পঞ্চকোট বনমধ্যে এক ব্যাঘ্র ও ব্যাঘ্রী স্থখে বাস করে। কালপ্রভাবে ঐ বাঘিনীর কাল হওয়াতে ব্যাঘ্র জীবিয়োগে অতিকাতর হইয়া বিবাহার্থ উন্নত-প্রায় হইল। স্বয়ং অনেক অন্বেষণ করিয়া কোথায় কত্যা না পাইয়া পথিকের দিগকে ভিক্ষণ করিয়া বস্ত্রালংকার স্বর্ণরূপাদি যথেষ্ট সামগ্রী লইয়া রাত্রিকালে এক ঘটক ব্রাহ্মণের গৃহদ্বারে আসিয়া গভীরস্বরে ডাকিয়া কহিল। ঘটক ঠাকুর তোমরা সকলের সম্বন্ধ নির্ণয় করিয়া বিবাহের মধ্যস্থ হইয়া পণের অংশ কিছু পাইয়া শুভকর্ম লগ্নানুসারে সম্পন্ন করিয়া থাক। আমি আগেই প্রচুর ধন আনিয়াছি তাহা নির্ভয়ে লও আমার বিবাহ যেক্রমে হয় তাহা শীঘ্র কর। কত্যাও কুলশীল সৌন্দর্য্য বয়স আমার কিছু নির্ভঙ্ক নাই যেমন তেমন একটা জী মাত্র হইলেই হয়।” [গ্রন্থাবলী, পৃ ৩০৪]

বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতি এই অলঙ্কৃত সাধুরীতির পরবর্তী রূপ।

[৭] সংস্কৃত রীতি—

“দক্ষিণদেশে উজ্জয়িনী নামে নগরীতে দাক্ষিণাত্য রাজরাজ্যীশিরোরত্ন-রঞ্জিতচরণ উজ্জয়িনীবিক্রয় নামে এক সার্বভৌম মহারাজ ছিলেন। তাঁহার পুত্র বীরকেশরিনামা এক দিবস অরণ্যাস্তবালে মৃগয়া করিয়া ইতস্ততো বন ভ্রমণজনিত পরিশ্রমেতে নিতান্ত শ্রান্ত হইয়া তরুণিশুনহৃন্দর ইন্দীবর কৈরব-কোরক হৃন্দরীমুখমনোহরান্দোলিতোৎফুল্লরাজীব নির্মল স্নিগ্ধজল পুষ্করিণী তটস্থলে বটবিটপিচ্ছায়াতে নিদাঘকালীন দিবাবসান সময়ে বটজটাতে ঘোটক বন্ধন করিয়া নিজভৃত্যজনসমাজাগমন প্রতীক্ষাতে উপবিষ্ট হইলেন। তদনন্তর রাজদ্বারস্থিত ঘটীধ্বজ দণ্ডতায়ীতুল্য দিবাকর জলনিমগ্ন গ্রায় অন্তর্মিত হইলেন।” [গ্রন্থাবলী, পৃ ২৭১—৭২]

এই রীতি, আগেই বলেছি, বীতিবিচারের নিছক নমুনা রূপেই লিখিত। এই রীতি কেবল বিদেশী ছাত্রদের সংস্কৃতে লিখিত গ্রন্থের সঙ্গে পরিচয়সাধনের জন্যই ব্যবহৃত। এই রীতি প্রবোধচন্দ্রিকার বা মৃত্যুঞ্জয়ের বিশিষ্ট রচনারীতি নয়। বস্তুত প্রবোধচন্দ্রিকাকে তৎকালীন সকল গদ্যরীতির প্রদর্শনী মনে করা যায়।

রাজাবলি থেকে গৃহীত [৩] সংখ্যক উদাহরণ ও প্রবোধচন্দ্রিকা থেকে উদ্ধৃত [৬] সংখ্যক উদাহরণেই মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকারের গদ্যরীতির আসল পরিচয় পাই। ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের সকল লেখকই বিদেশী ছাত্রদের জন্য

পাঠ্যপুস্তক লিখতেন, মৃত্যুঞ্জয় তার ব্যতিক্রম নন। সুতরাং মৃত্যুঞ্জয়ের গদ্য-রীতিতে প্রয়োজনধর্মেরই প্রাধান্য। তবে পরবর্তী পর্বের শিল্পধর্মের ক্ষীণপদধ্বনি শোনা যায় রাজাবলি ও প্রবোধচন্দ্রিকার কোনো কোনো গদ্যাংশে। এখানেই মৃত্যুঞ্জয়ের সার্থকতা—পরবর্তী বাংলা গদ্যসাহিত্যের রাজপথের পত্তন হয়েছিল তাঁর রচনায়। আজ বাংলা গদ্যের বিশাল সৌধের কক্ষে কক্ষে নানা গীতধ্বনি মন্দ্রস্বরে তরল সুরে ললিত সুরে গঞ্জীর সুরে বেজে উঠেছে। মৃত্যুঞ্জয় এই সুর-সাধনার ভূমি প্রস্তুত করেছিলেন, একথা আমবা ভুলে যেতে পারি না।

বাংলা গল্পের দ্বিতীয় পর্ব সংবাদপত্র-সাময়িকপত্রের পর্ব। এই পর্বের তিন প্রধান লেখক রামমোহন রায়, ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় ও ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত। তিনজনেরই হাতে বাংলা গল্পের একটা বিশিষ্ট চেহারা দেখা গেছে, তাঁদের যুক্তির বক্তব্য-প্রতিপাদনের বাহনরূপে গদ্যকে তাঁরা ব্যবহার করেছেন। এই পর্বের চিন্তা ও কর্মের প্রধান বাহন ছিল সংবাদপত্রের গদ্য—যা দৈনন্দিন জীবন থেকে আহরণ করে প্রাণ ও গতি। এই পর্বে (১৮১৮-৪৭) বাহাস্তরটি সংবাদপত্র ও সাময়িকপত্র প্রকাশিত হয়েছিল (ড° ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘বাংলা সাময়িক সাহিত্য ১৮১৮-৬৭’, বিশ্ববিদ্যালয়গ্রন্থ গ্রন্থমালা, বিশ্বভারতী)।

গদ্যলেখক মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকারকে তাঁর প্রাপ্য থেকে বঞ্চিত করেছিলেন রামগতি ত্রায়রত্ন (ড° ‘বাঙ্গালাভাষা ও সাহিত্য’, ১ম সং, পৃ ২০২-১০), আর গদ্যলেখক রামমোহন রায়কে প্রাপ্য অপেক্ষা বেশি দিয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ (ড° বঙ্কিমচন্দ্র, ‘আধুনিক সাহিত্য’ এবং ক্ষিতিমোহন সেনের ‘বলাকা পরিক্রমা’র উদ্ধৃত রবীন্দ্র-উক্তি, পৃ ৬৫)।

রামমোহন (১৭৭৪-১৮৩৩) নব্যভারত স্রষ্টাদের মধ্যে প্রথম, এবিষয়ে সংশয়ের অবকাশ নেই কিন্তু তিনি বাংলা গদ্যের স্রষ্টা—এ দাবি মেনে নেওয়া কঠিন। “তাঁহার সমসাময়িক অনেক লেখক তাঁহার অপেক্ষা ভাল গদ্য লিখিতে পারিতেন। মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালঙ্কার, গৌরমোহন বিদ্যালঙ্কার, কাশীনাথ তর্কপঞ্চানন, ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়—প্রত্যেকেই মনীষায় বা মননে রামমোহনের সমকক্ষ না হইলেও গদ্যরচনার গুণগত উৎকর্ষে রামমোহনকে অতিক্রম করিয়াছিলেন।” (ড: অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ ও বাংলা সাহিত্য’, পৃ: ২২)।

আসল কথা, রামমোহন উপনিষদ অম্ববাদ করে বাংলা গদ্যের ভারবহ-সামর্থ্য পরীক্ষা করেন ও বাংলা গদ্যে মৌলিক চিন্তা (দার্শনিক চিন্তা) লিপিবদ্ধ

করে গদ্যের সহনশীলতা বৃদ্ধি করেন। গদ্যকে প্রয়োজনসাধনের ভাবারূপেই রামমোহন দেখেছেন, শিল্পধর্ম এখানে অস্থগত,—এই সত্যটি মেনে নিলে গদ্যলেখক রামমোহনের বিচারে বিলান্তি ঘটে না।

রামমোহন ছিলেন যুক্তি ও জ্ঞানের উপাসক, pure ও practical reason-এর ভক্ত। তাঁর গদ্যচর্চা মূলত এই যুক্তি ও জ্ঞানকে জীবনের সর্বক্ষেত্রে প্রতিষ্ঠানোর সাধনা। স্বতরাং তাঁর গদ্য তর্কসম্ভার গদ্য, যুক্তিচর্চার গদ্য; হৃদয়াবেগের বাহন নয়, যুক্তি ও বুদ্ধির বাহন।

রামমোহন ১৮১৪ খৃষ্টাব্দে কলকাতায় এসে স্থায়ীভাবে বসবাস শুরু করলেন। সেদিন থেকে বিলাত যাত্রার দিন (১৮৩০ খৃষ্টাব্দের ১২ নভেম্বর) পর্যন্ত জাতীয় জীবনে যুক্তি ও চিন্তার প্রতিষ্ঠাকর্মে আত্মনিয়োগ করেছিলেন এবং তার উপযোগী গদ্য নিজেই নির্মাণ করে নিয়েছিলেন।

তাঁর প্রথম রচনা ‘বেদান্ত গ্রন্থ’ (১৮১৫)। এই গ্রন্থের ‘অনুষ্ঠানে’ বাংলা বাক্যরীতি সম্পর্কে তাঁর সচেতনতা ও ব্যবহারকুশলতার পরিচয় দিয়েছেন।

“প্রথমত বাক্যলা ভাষাতে আবশ্যক গৃহব্যাপার নির্কাহের যোগ্য কেবল কতক গুলি শব্দ আছে এভাষা সংস্কৃতের জেরূপ অধীন হয় তাহা অল্প ভাষার ব্যাখ্যা ইহাতে করিবার সময় স্পষ্ট হইয়া থাকে দ্বিতীয়ত এভাষায় গদ্যতে অন্য্যাপি কোনো শাস্ত্র কিংবা কাব্য বর্ণনে আইসে না ইহাতে এতদ্দেশীয় অনেক লোক অনভ্যাস প্রযুক্ত দুই তিন বাক্যের অধর্য করিয়া গদ্য হইতে অর্থবোধ করিতে হঠাৎ পারেন না ইহা প্রত্যক্ষ কাল্পনের তরজমার অর্থবোধের সময় অসম্ভব হয় অতএব বেদান্ত শাস্ত্রের ভাষাব বিবরণ সামান্ত আলাপের ভাষার হ্রাস স্তম্ভ না পাইয়া কেহ ২ ইহাতে মনোযোগের নূনতা করিতে পারেন এ নিমিত্ত ইহার অনুষ্ঠানের প্রকরণ লিখিতেছি। জাঁহাদের সংস্কৃতে ব্যুৎপত্তি কিঞ্চিত্তো থাকিবেক আর জাঁহারা ব্যুৎপন্ন লোকের সহিত সহবাস দ্বারা সাধু ভাষা কহেন আর স্থানেন তাঁহাদের অল্প শ্রমেই ইহাতে অধিকার জন্মিবেক। বাক্যের প্রারম্ভ আর সমাপ্তি এই দুইয়ের বিবেচনা বিশেষ মতে করিতে উচিত হয়। জে ২ স্থানে যখন যাহা যেমন ইত্যাদি শব্দ আছে তাহার প্রতিশব্দ তখন তাহা সেইরূপ ইত্যাদিকে পূর্বের সহিত অদ্বিত করিয়া বাক্যের শেষ করিবেন। যাবৎ ক্রিয়া না পাইবেন তাবৎ পর্য্যন্ত বাক্যের শেষ অঙ্গীকার করিয়া অর্থ করিবার চেষ্টা না পাইবেন। কোন্ নামের সহিত কোন্ ক্রিয়ার অধর্য হয় ইহার বিশেষ অঙ্গসন্ধান করিবেন জে ছেতু এক বাক্যে কখন ২

কয়েক নাম এবং কয়েক ক্রিয়া থাকে ইহার মধ্যে কাহার সহিত কাহার অর্থ ইহা না জানিলে অর্থ জ্ঞান হইতে পারে না তাহার উদাহরণ এই। ব্রহ্ম জাঁহাকে সকল বেদে গান করেন আর জাঁহার সত্তার অবলম্বন করিয়া জগতের নির্বাহ চলিতেছে সকলের উপাশ হইলেন।”

বাব্যে ভারসাম্য ও স্তম্ভ পদাশয় রামমোহন আয়ত্ত করতে পারেন নি, কিন্তু সে সম্পর্কে তিনি সচেতন ছিলেন, তার পরিচয় এই উদ্ধৃতি।

রামমোহনের প্রধান বাংলা রচনা: উপনিষদের বাংলা গুণানুবাদ (১৮১৬—১২), বেদান্তগ্রন্থ (১৮১৫), বেদান্তসার (১৮১৫), ভট্টাচার্য্যের সহিত বিচার (১৮১৭), গোস্বামীর সহিত বিচার (১৮১৮), সহমরণ বিষয়ক প্রবর্তক ও নিবর্তকের সম্বাদ (১৮১৮, ১২), চারি প্রশ্নের উত্তর (১৮২২) ও পথ্যপ্রদান (১৮২৩)। সাপ্তাহিক সম্বাদকৌমুদী (১৮২১) ও দ্বিভাষিক ব্রাহ্মণসেবধি ব্রাহ্মণ ও মিসিনরি সম্বাদ (১৮২১) পত্রিকা দুটিতে রামমোহন নিয়মিত লিখতেন। রামমোহনের মৃত্যুর অল্প পরে ১৮৩৩ এ প্রকাশিত হয় ‘গৌড়ীয় ব্যাকরণ’। তা সম্বন্ধে রামমোহনের গুণ পরিপাটি, সাবলীল, সুসম হইবে ওঠে নি। এর কাবণ কি?

সংস্কৃত ভাষা ও আরবী-ফারসীতে তাঁর ছিল অগাধ অধিকার। শাস্ত্রানুবাদ ও প্রতিপক্ষের সঙ্গে অবিরাম তর্ক, তাঁকে কখনো সাহিত্যরচনার নিভৃত অবসর দেয় নি। উপনিষদ-চর্চাই তাঁর জীবনের প্রধান অবলম্বন ছিল, তাই তাঁর গুণও গড়ে উঠেছে সংস্কৃত বাক্যবীতির অনুসরণে। অর্থাৎ তা আধুনিক গুণ নয়।

পূর্ববর্তী অধ্যায়ে বলেছি, প্রমথ চৌধুরী এক অভিভাষণে প্রবোধচন্দ্রিকার কথাভঙ্গির গুণাত্মক তুলে মৃত্যুঞ্জয় বিভাগলংকারের প্রশংসা করেছিলেন। সেই অভিভাষণেই তিনি রামমোহনের উপরোক্ত গদ্যাংশ উদ্ধার করে আলোচনা করেছেন। সংস্কৃত ব্যাকরণেব অধীনতা স্বীকার না করে আমরা যদি সংস্কৃত অভিধানের অধীনতা স্বীকার করি, তবে বাংলা ব্যাকরণ ও গুণের মুক্তি ঘটবে বলে প্রমথ চৌধুরী বিশ্বাস করেন।

প্রমথ চৌধুরী ‘বেদান্তগ্রন্থ’ থেকেই রামমোহনের ভাষাচিন্তার ছুটি উদাহরণ দিয়েছেন। (ক) ভাবার স্বাতন্ত্র্য তার গঠনের উপর নির্ভর করে, এক ভাষা অপর ভাষার ব্যাকরণের অধীন হতে পারে না—

“ভিন্ন ২ দেশীয় শব্দে বর্ণগত নিয়ম ও বৈলক্ষণ্যের প্রণালী ও অব্যয়ের

রীতি যে গ্রন্থের অভিধেয় হয়, তাহাকে সেই ২ দেশীয় ভাষার ব্যাকরণ কহা যায়।”

(খ) মোখিক ভাষাতেই রচনার মুক্তি, রামমোহনের ব্যবহৃত পদগুলি অবৈধ সন্ধিবদ্ধ কিংবা সমাসবিভূষিত নয়। *কারণ তিনি জানতেন যে—

“সংস্কৃত সন্ধিপ্রকরণ ভাষায় উপস্থিতি করিলে, তাবৎ গুণদায়ক না হইয়া বরঞ্চ আক্ষেপের কারণ হয়।”

এবং “একুপ পদ (সংস্কৃত সমাস) গোড়ীয় ভাষাতে বাহুল্যমতে ব্যবহারে আইসে না।”

ব্যাকরণ ও ভাষা সম্পর্কে এই সচেতনতা থাকা সত্ত্বেও রামমোহনের গল্প-রীতি ব্যর্থ হয়ে গেল কেন? তার একমাত্র উত্তর—তিনি সংস্কৃত বাক্যরীতির অনুসরণ করেছিলেন।

প্রমথ চৌধুরী এই প্রশ্নে লিখেছেন :

“কিন্তু তাঁহার অবলম্বিত রীতি যে বঙ্গসাহিত্যে গ্রাহ্য হয় নাই, তাহার প্রধান কারণ তিনি সংস্কৃত শাস্ত্রের ভাষ্যকারদিগের রচনাপদ্ধতির অনুসরণ করিয়াছিলেন। এ গল্প, আমরা যাহাকে মর্ডার প্রোজ বলি, তাহা নয়। পদে পদে পূর্বপক্ষকে প্রদক্ষিণ করিয়া অগ্রসর হওয়া আধুনিক গল্পের প্রকৃতি নয়।” (প্রবন্ধ সংগ্রহ ১, পৃ ৮০)

রামমোহনের এই গল্পরীতির নমুনা দিই—কঠোপনিষদের অনুবাদ—

“কঠোপনিষৎ : জানম্যহং শেষধিরিত্যানিত্যং ন হ্যক্ৰবৈ: প্রাপ্যতে হি ধ্রুবং তৎ। ততো ময়া নাচিকৈতান্শিতোহয়িমানিত্যৈর্দ্রব্যৈ: প্রাপ্তবানশ্মি নিত্যং ॥ ১০ ॥

রামমোহনের অনুবাদ :

[১] “প্রার্থনীয় যে কর্মফল সে অনিত্য, আমি তাহা জানি, যেহেতু অনিত্যবস্তু যে কর্মাদি তাহা হইতে নিত্য যে পরমাত্মা তেঁহ প্রাপ্ত হয়েন না; কিন্তু অনিত্যবস্তু যে কর্মাদি তাহা হইতে অনিত্যবস্তু যে স্বর্গাদি ইহা প্রাপ্ত হয় এমৎ জানিয়াও আমি অনিত্যবস্তু দ্বারা স্বর্গফল সাধন যে অগ্নি তাহার উপাসনা করিয়া বহুকাল স্থায়ী যে স্বর্গ তাহা প্রাপ্ত হইয়াছি।”

(ড: অমিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ ও বাংলা সাহিত্য’, ১ম সং, পৃ ২২—১০০)

আশ্চর্যের কথা, ‘বেদান্ত গ্রন্থের’ ‘অনুষ্ঠান’ বা ভূমিকায় ও ‘গোড়ীয় ব্যাকরণ’

রচনার সংস্কৃতপ্রভাবমুক্ত বাংলা গদ্যভাষার যে রূপটি রামমোহনের দৃষ্টিতে আভাসিত হয়েছিল, এই অল্পবাদে তার আভাস নেই, এ কেবল সংস্কৃত বাক্য-রীতির অল্প অল্পসরণ মাত্র।

রামমোহনের গদ্যরীতির সার্থকতা সেই ক্ষেত্রে যেখানে তিনি প্রতিপক্ষের বিরুদ্ধে তীব্র আক্রমণ চালিয়েছেন, সাময়িকপত্রের দ্রুতলেখনভঙ্গিটি স্বীকার করে নিয়েছেন। এখানে ছুটি নমুনা দিচ্ছি—প্রথমটিতে ইংরেজ মিশনারিদের প্রতি তীব্র ব্যঙ্গ, দ্বিতীয়টিতে দেশী শাস্ত্রব্যাখ্যাতাদের প্রতি কঠোর যুক্তিপূর্ণ বিক্রপ।

[২] “শতাব্দী বৎসর হইতে অধিককাল এদেশে ইংরেজের অধিকার হইয়াছে তাহাতে প্রথম ত্রিশ বৎসরে তাঁহাদের বাক্যের ও ব্যবহারের দ্বারা ইহা সর্বত্র বিখ্যাত ছিল যে তাঁহাদের নিয়ম এই যে কাহারো ধর্মের সহিত বিপক্ষতাচরণ কবেন না ও আপনার আপনার ধর্ম সকলে কল্লক ইহাই তাঁহাদের যথার্থ বাসনা পরে পরে অধিকারের ও বলের আধিক্য পরমেশ্বর ক্রমে ক্রমে করিতেছেন। কিন্তু ইদানীন্তন বিশ বৎসর হইল কতক ব্যক্তি ইংরেজ বাহারা মিশনারি নামে বিখ্যাত হিন্দু ও মোছলমানকে ব্যস্তরূপে তাঁহাদের ধর্ম হইতে প্রচ্যুত করিয়া খ্রীষ্টান করিবার যত্ন নানা প্রকারে করিতেছেন। প্রথম প্রকার এই যে নানাবিধ ক্ষুদ্র ও বৃহৎ পুস্তক সকল রচনা ও ছাপা করিয়া যথেষ্ট প্রদান করেন বাহা হিন্দুর ও মোছলমানের ধর্মের নিন্দা ও হিন্দুর দেবতার ও ঋষির জুগুপ্সা ও কুৎসাতে পরিপূর্ণ হয়, দ্বিতীয় প্রকার এই যে লোকের দ্বারের নিকট অথবা রাজপথে দাঁড়াইয়া আপনার ধর্মের ঐশ্বর্য ও অস্ত্রের ধর্মের অপকৃষ্টতা সূচক উপদেশ করেন, তৃতীয় প্রকার এই যে কোনো নীচলোক ধনাশায় কিম্বা অশ্রু কোনো কারণে খ্রীষ্টান হয় তাহাদিগে কর্ম দেন ও প্রতিপালন করেন বাহাতে তাহা দেখিয়া অস্ত্রের ঐশ্বর্য জন্মে। যত্মপিত্ত ও যিশুখ্রীষ্টের শিষ্যেরা স্বধর্ম সংস্থাপনের নিমিত্ত নানা দেশে আপন ধর্মের ঐশ্বর্যের উপদেশ করিয়াছেন কিন্তু ইহা জানা কর্তব্য যে সে সকল দেশ তাঁহাদের অধিকারে ছিল না সেইরূপ মিশনারিরা ইংরেজের অনধিকারেব রাজ্যে যেমন তুরকি ও পারস্যিয়া প্রভৃতি দেশে বাহা ইংলণ্ডের নিকট হয় একরূপ ধর্ম উপদেশ ও পুস্তক প্রদান যদি করেন তবে ধর্মার্থে নির্ভয় ও আপন আচার্য্যের যথার্থ অল্পগামীরূপে প্রসিদ্ধ হইতে পারেন কিন্তু বাংলা দেশে যেখানে ইংরেজের সম্পূর্ণ অধিকার ও ইংরেজের নাম যাজ্ঞে লোক ভীত

হয় তথায় একরূপ দুর্বল ও দীন ও ভয়ান্ত প্রজার উপর ও তাহাদের ধর্মের উপর দৌরাষ্ট্র করা কি ধর্মত কি লোকত প্রশংসনীয় হয় না, যেহেতু বিজ্ঞ ও ধার্মিক ব্যক্তিরা দুর্বলের মনঃপীডাতে সর্বদা সঙ্কুচিত হয়েন।”

(ব্রাহ্মণসেবধি, ১৮২১, রামমোহন-গ্রন্থাবলী, পৃ ৪৫৫)

রামমোহনের নির্ভীকতা ও প্রতিবাদেয় বলিষ্ঠতা সকল ক্রটি সম্বন্ধে এই গভাংশকে দিয়েছে গগনভাষার ছুটি প্রধান গুণ—ঋজুতা ও প্রাজ্ঞলতা।

[৩] “ধর্মসংহারক ২২৪ পৃষ্ঠে ১১ পংক্তি অবধি নবীন এক প্রশ্ন কবেন যে ‘এখানে শৈব বিবাহের ব্যবস্থাপক মহাশয়কে এই ব্যবস্থা জিজ্ঞাসা করি যাহারা জবনৌ গমনে ও বেড়া সেবনে সর্বদা রত তাহারদের স্ত্রীও বিধবা তুল্যা, যদি তাহারা সপিণ্ডা না হয় তবে ঐ সকল স্ত্রীকে শৈব বিবাহ করা যায় কিনা’ উত্তর, স্মৃতি ও তন্ত্র উভয় শাস্ত্রানুসারে স্ত্রী বন্ধক পুরুষ সর্বথা পাপী হয়েন, কিন্তু ভর্তা বর্তমানে স্ত্রী বৈধব্য, কি মহেশ্বর শাস্ত্রে কি স্মৃতিশাস্ত্রে লিখেন না, তবে ভক্তা বিত্তমানেও বৈধব্যের স্বীকার এবং তাহাব সহিত অগ্নের বিবাহ বিধি ধর্মসংহারকের মতানুসারে তাহার ক্রোড়স্থই আছে, অর্থাৎ পাঁচসিকা গৌসাইকে দিলেই স্বামী থাকিতেও পূর্ব বিবাহের খণ্ডন হইয়া স্ত্রীর বৈধব্য হয়, আর পাঁচসিকা পুনরায় প্রদানের দ্বারা তাহাব সহিত অগ্নের বিবাহ পরে হইতে পারে, অতএব ধর্মসংহারক একরূপ বৈধব্যের ও পুনরায় বিবাহের উপায় আপন করস্থ থাকিতে অগ্রকে যে প্রশ্ন করেন সে বুঝি তাহার স্বমতের প্রবলতার নিমিত্ত হইবেক।” (‘পথ্যপ্রদান’, ১৮২৩, পৃ ২৫২—৬০)।

এই গল্পের ঋজুতা ও তীক্ষ্ণতা অবশ্যস্বীকার্য।

সম্বাদকৌমুদী (১৮২১) ও ব্রাহ্মণসেবধি (১৮২১) পত্রিকায় এবং ‘চারি প্রশ্নের উত্তর’ (১৮২২) ও ‘পথ্যপ্রদান’ (১৮২৩) গ্রন্থে রামমোহনের গল্পরচননৈপুণ্য প্রকাশিত হয়েছে।

[ধর্মসংস্থাপনাকাজী’ পাথুরিয়াঘাটার উমানন্দন (বা নন্দলাল) ঠাকুরের নির্দেশে কাশীনাথ তর্কপঞ্চানন ‘পায়ণ্ড’ ‘নগরাস্তবাসী’ (অর্থাৎ চণ্ডাল) ও ‘ভাক্ততত্ত্বজ্ঞানী’ রামমোহন রায়কে আক্রমণ করে ‘চারিপ্রশ্ন’ (সমাচার দর্পণে ১৮২২-এ প্রকাশিত) ও ‘পায়ণ্ডপীড়ন’ (১৮২৩) রচনা করেন ; রামমোহনের ‘চারিপ্রশ্নের উত্তর’ ও ‘পথ্যপ্রদান’ তারই যোগ্য উত্তর। দ্র সজনীকান্ত দাসের ‘বাংলা গল্পসাহিত্যের ইতিহাস’, ১৩৬২, পৃ ৩২৪-২৬]

রামমোহন রায়ের গল্পে ভারসাম্য ও বিরতির (বিরামচিহ্নের) অভাব

আছে। দূরায়ত্ত ও প্রাচীন সংস্কৃত গন্তরীতির অহুসৃতি অনায়াসলক্ষণীয়। তা স্বেও তিনি তুর্ক-বিতর্কের মধ্য দিয়ে গন্তকে দৈনন্দিন জীবনের স্রোতের পথে এনেছিলেন এবং উপনিষদ-অহুবাদের দ্বারা বাংলা গন্তকে গুরু ভারবহনে সমর্থ করে তুলেছিলেন। আর গোড়ীয় ব্যাকরণ প্রণয়ন করে বাংলা ব্যাকরণকে সংস্কৃত ব্যাকরণের অধীনতা থেকে মুক্তি দিতে চেয়েছিলেন। রামমোহনের গন্তে সাহিত্যিক স্বপ্না ও ভারসাম্য নেই, তা এসেছে বিজ্ঞানাগরের গন্তে। সাময়িকপত্র-পর্বের অন্ততম প্রধান লেখক রামমোহন বাংলা গন্তকে দিয়েছেন ঋজুতা, তীক্ষ্ণতা ও প্রাঞ্জলতা, এনেছেন দার্শনিক চিন্তার বলিষ্ঠতা ও নৈয়ামিক সুস্পষ্টতা। গন্তভাষার আগামী সমৃদ্ধির ইঙ্গিত তিনিই দিয়েছেন।

৫ | ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়

সংবাদপত্র-সাময়িকপত্র-পর্বের অন্ত্যতম প্রধান লেখক ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় ওরফে ভোলানাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ওরফে প্রমথনাথ শর্মা (১৭৮৭-১৮৪৮) বাংলা গল্পে এনেছিলেন ক্ষিপ্ততা ও লঘুতা। তিনি দুটি পত্রিকার সঙ্গে যুক্ত ছিলেন। প্রথমে রামমোহনের সঙ্গে সম্বাদকৌমুদী সাপ্তাহিক পত্রিকা প্রকাশ (প্রথম প্রকাশ : ৪ ডিসেম্বর ১৮২১) করেন। প্রথম তের সংখ্যা সম্পাদনার পর সমাজ সংস্কার-বিষয়ে রামমোহনের সঙ্গে মতভেদ হওয়াতে ভবানীচরণ সম্বাদকৌমুদীর সম্পর্ক ত্যাগ করে সাপ্তাহিক সমাচারচন্দ্রিকা (প্রথম প্রকাশ : ৫ মার্চ ১৮২২) প্রকাশ করেন। এই পত্রিকা পরে (এপ্রিল ১৮২২ থেকে) সপ্তাহে দু'বার করে প্রকাশিত হয়।

ভবানীচরণ মুখ্যত সাহিত্যসেবী ছিলেন না। জীবনে আর পাঁচটি কাজেব সঙ্গে সাহিত্যেরও সেবা করেছেন। উনিশ শতকের প্রথমার্ধে যারা বাঙালি হিন্দু সমাজের সংস্কার সাধনে এগিয়েছিলেন ও যারা সংস্কারে বাধা দিয়েছিলেন, ভবানীচরণ তাঁদেরই একজন। এই দুই পক্ষই সাময়িক পত্রিকা ও পুস্তিকা মাধ্যমে নিজ নিজ মত প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছেন। রামমোহন রায়, কালীপ্রসন্ন সিংহ, প্যারীচাঁদ মিত্র, বিজ্ঞানাগর, দেবেন্দ্রনাথ, কৃষ্ণমোহন বন্দ্যোপাধ্যায় বা ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়—এঁরা কেবল সাহিত্যসেবী নন, মুখ্যত সমাজসেবী। হিন্দু সমাজের সংরক্ষণে ও ভাঙনে, সংস্কারে ও গঠনে এঁরা কোনো-না-কোনো পক্ষ অবলম্বন করেছিলেন। এই সংঘর্ষে কোনো পক্ষ হেরেছেন, কোনো পক্ষ জিতেছেন। কিন্তু লাভবান হয়েছে বাংলা গল্প, তর্কের ও যুক্তির ভাষা, রসের ও ব্যঙ্গের ভাষা, গুরু চিন্তা ও দুর্বল শাস্ত্রবিচারের ভাষা রূপে বাংলা গল্প এঁদেরই হাতে গড়ে উঠেছে। উনিশ শতকের প্রথমার্ধে সমাজ-আন্দোলন ও-সংঘর্ষের ইতিহাস পরোক্ষে বাংলা গল্পের ইতিহাস।

রামমোহন ছিলেন সংস্কারপন্থী, আর ভবানীচরণ সংরক্ষণপন্থী, তাই দুজনে

বেশিদিন এক সঙ্গে চলতে পারেন নি। কিন্তু দুজনেই গল্প-সরনি আশ্রয় করেছিলেন। মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকার বাংলা গল্পের প্রথম সচেতন কলাকার। রামমোহন আড়িষ্ট বাংলা গল্পকে তর্কসভার উপযোগী ঋজুতা ও গতিবেগ দান করেন। তখনো বিদ্যালংকার আসেন নি। সেই সময়ে—শাস্ত্রীয় বিচার ও সমাজ সংস্কার নিয়ে মাথা ফাটাকাটির দিনে—ভবানীচরণ বাংলা গল্পে ক্ষিপ্ৰতা ও সরসতা আনেন। ঈশ্বর গুপ্ত গৌরীশংকর তর্কবাগীশ প্যারীচাঁদ মিত্র কালী-প্রসন্ন সিংহের হাতে যে ব্যঙ্গপ্রধান বিজ্ঞপাত্মক শাণিত গদ্য গড়ে উঠেছিল, তার পত্তন হল ভবানীচরণের হাতে। তাঁর গল্পচর্চার একমাত্র ক্ষেত্র ছিল সাময়িক পত্রিকা।

ভবানীচরণ সম্পর্কে একটি অভিমত প্রাণধানযোগ্য :

“দৈনন্দিন জীবনের সহিত তাল রাখিয়া সরল ও সহজবোধ্য বাঙ্গালা গল্প গড়িয়া উঠিবার পক্ষে সংবাদপত্র একটি মুখ্য সাধন হইয়া দাঁড়াইল। এক দিকে ইংরেজী হইতে যেমন, তেমনি অন্তর্দিকে সংস্কৃত হইতেও অনুবাদের পথ ধরিয়া বাঙ্গালা গল্পসাহিত্যের প্রসার ও শক্তি উভয়ই বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হইতে লাগিল। ১৮৪০ সালের পূর্বেই এই সমস্ত সমবেত চেষ্টাব ফলে বাঙ্গালায় একটি কার্যকরী ও শক্তিশালী গল্পশৈলী স্থাপিত হইয়া গেল। এই বিষয়ে ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়কে বাঙ্গালায় প্রথম গল্প স্টাইলিস্ট অর্থাৎ, শক্তিশালী পদ্ধতির প্রবর্তক বলিতে পাওয়া যায়।” (ডঃ সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়, ‘ফুলমণি ও করুণার বিবরণ’ গ্রন্থের পরিচিতি, ১৯৫৭)

ভবানীচরণের গল্পের ক্ষিপ্ৰচারিতা ও সাবলীলতা-গুণের প্রতি এখানে জোর দেওয়া হয়েছে। ভবানীচরণের গল্পরচনাকাল ১৮২১ থেকে ১৮৪০ খৃষ্টাব্দ। তিনি ধর্মসভা (১৮৩০) স্থাপন করেন; সনাতন ধর্মের পক্ষ নিয়ে ‘ইয়ং বেঙ্গল’-এর সঙ্গে মসীযুজ্ঞে প্রবৃত্ত হন; ভাগবত, মহাসংহিতা, গীতা, উনবিংশ সংহিতা ও স্মার্ত বধুনন্দন-কৃত তত্ত্বনব্যাস্তি পুঁথি-আকারে মুদ্রণ করে হিন্দুধর্মের শ্রেষ্ঠত্ব প্রচারকল্পে বিতরণ করেন। ভবানীচরণের সনাতন ধর্মের জয় ঘোষণা ও হিন্দুধর্ম সংরক্ষণপ্রয়াসেরই অপর দিক গল্পচর্চা। যে তিনটি গ্রন্থের জন্ত তাঁর খ্যাতি, সেগুলি সাময়িকপত্রের জন্ত লিখিত, আচারভ্রষ্ট হিন্দুদের শিক্ষাদানচ্ছলে রচিত (১) কলিকাতা কমলালয় (১৮২৩), (২) নববাবুবিলাস (১৮২৫), (৩) নববিবিবিলাস (১৮৩১)।

এই তিন গ্রন্থের সাহিত্যমূল্য যৎসামান্য। প্রাক-বিদ্যালংকার পর্বের বাংলা

গদ্যে লঘুতা ও ক্ষিপ্ৰতা সঞ্চারে, ব্যঙ্গবস ও বিক্ৰপ প্রয়োগে, সরসতা ও লালিত্য লাধনে ভবানীচরণের কৃতিত্বের পরিচায়ক রূপেই এদের সার্থকতা। ব্যঙ্গপ্রধান গদ্যের তিনিই প্রথম শিল্পী।

গল্পশিল্পী ভবানীচরণের এই নৈপুণ্যের কিছু পরিচয় গ্রহণ করা যাক।

[১] বি. প্র (বিদেশীর প্রশ্ন) মহাশয় আমি শুনিয়াছি যে অনেক ভাগ্যবান লোকের নিকট কতকগুলিন লোক নিয়ত যাতায়াত করে প্রতিদিন প্রাতঃকালে যায় বেলা দশ এগার ঘণ্টা পর্যন্ত বসিয়া থাকে এবং বৈকালে যায় রাজি দুই প্রহর পর্যন্ত তথায় কালযাপন করে আর ইহাদিগের কেবল এই কৰ্ম যে অনবরত বাবুর হাঁই উঠিলে তুড়ি দেয় এবং আজ্ঞা যে আজ্ঞা মহাশয় ২ করে, ইহাতে আমার জিজ্ঞাস্ত এই যে ঐ সকল লোক কোন কৰ্মে পারগ কি, না, আর কোন শাস্ত্রে কিছু দৃষ্টি আছে কি, না, আর ইহারা যে যেখানে গিয়া থাকে সে নিয়ত তাহারি নিকট গমনগমন করে, কি, সৰ্ব্বত্রই যায় এই তাহাদিগের কৰ্ম, আমি ঐ সকল ব্যক্তিব বিশেষ অবগত হইবার নিমিত্ত অন্তঃকরণে নিতান্ত ব্যাকুল হইয়াছি।

ন, উ (নগবাসীর উত্তর) আপনি যাহা শুনিয়াছেন তাহা মিথ্যা নহে অনেকের নিকটে লোক নিয়ত যাতায়াত করে বটে, যে সকল লোক গমনাগমন করে তাহার মধ্যে অনেক প্রকার লোক আছে কেহ ২ বাঙ্গালা পারসি ইংরেজি শাস্ত্রে কিঞ্চিৎ জ্ঞানাপন্ন হইয়া ঐ ভাগ্যবান ব্যক্তিকে তাঁহার গুরু পুরোহিত প্রভৃতির স্থপারিস আনিয়া দেয়, কোন বিষয়কর্মের আশায় যাতায়াত করে, কেহ ভিক্ষা করতে অতি নিপুণ কন্যা ভগিনীর বিবাহের ভারাক্রান্ত হইয়া তদুদ্দার উপলক্ষে যাতায়াত করিতেছে, কেহ বাবুর সহিত আলাপ কৌশল করিবার নিমিত্ত নিয়ত যাইতেছে মনোনীত কথা কহিতে ও কৰ্ম করিতে তাহারা বিলক্ষণ পারগ, তাহাদিগের সঙ্গে লইয়া বাবু স্থান বিশেষে গমন করেন, লোকে তাহাদিগের কহে ইহারা অমুক বাবুর মোলাহেব ইহাতে তাহারা মহা আনন্দিত থাকে এবং তাহার মধ্যে দুই চারি পাঁচ জন ব্রাহ্মণ পণ্ডিতও আছেন তাঁহারা কখন শাস্ত্রবিচার করেন, কখন শাস্ত্রের তাৎপর্যও শুনেন, ইহাতে বোধ হয় যে তাঁহারাও উপাসনার পারদর্শী হইবেন, কোন ২ ব্যক্তির গান বাজাদি শাস্ত্রে কিঞ্চিৎ জ্ঞান আছে, বাবুর যখন তদ্বিষয়ে বাজা হয় তখন তাহারা তদ্বারা তাঁহাকে আমোদিত করেন কতকগুলিন লোক আছে তাহারা মিথ্যা গল্প করিতে ও লোকের কুংসা প্রকাশ করতে বিলক্ষণ

নিপুণ তাহার। সময়ানুসারে বক্তৃতা করে, আর এ সকল লোক একজনার নিকট নিয়ত ষাভায়াত করে এমত নহে পাত্র বিশেষে অনেকের নিকট যায়, এক্ষণে আপনকার ব্যাকুলচিত্তকে স্তব্ধ কবিয়া আমাকে অতুল হও।

[কলিকাতা কমলালয়]

[২] ফুলবাবু অর্থাৎ বাবু ফুল হইলেন। খলিপা সঙ্গে কখন বাগানে কখন নিজভবনে নানাজাতি প্রমোদিনী বিবিধ বিলাসিনী বারাদনা আনয়ন-পূর্বক আপন [মন] খুঁসি করিতেছেন। খুঁসির তাবৎ বৃত্তান্ত বর্ণনে অক্ষম হইলাম, এক দিবসের কিঞ্চিৎ বর্ণনা করি; খলিপা কহিলেন, কল্যা বাগানে সকল রকম মজা দেখাইব। কিন্তু পাঁচশত টাকা অত্যা ব্যয় করিতে হইবেক। বাবু কহিলেন খলিপা অত্যা আমার হস্তে একটি টাকাও নাই, সংপ্রতি টাকার কি হইবেক। খলিপা কহিল বাবুজী আমি তোমার নিকট ষত দিবস থাকিব তত দিবস টাকার নিমিত্ত মজা ভঙ্গ হইবে না, কেবল তুমি আপন নাম সহি করিয়া দিবা। বাবু আফ্লাদমাগরে মগ্ন হইয়া তাহাই স্বীকার করিলেন আর কহিলেন শীঘ্র টাকার সন্যোগ অর্থাৎ ফিকির করহ; খলিপা কান্তেনি আফিসে খবর দিয়া তৎক্ষণাৎ দুইজন দালাল আনিয়া বাবুর নিকট নিযুক্ত করিলেন, দালালেরা কহিলেক বাবুজী কত টাকা চাহি আজ্ঞা করুন, বাবু কহিলেন পাঁচশত টাকা; দালালেবা একে হনুমান, তাহাতে যদি আজ্ঞা পান, তবে তৎক্ষণাৎ মহাজনের বাটিতে হয়েন ধাবমান, মহাজন ব্যাধের প্রায় ফাঁদ পাতিয়া আছেন, কে ফাঁদে পড়ে তাহাই সর্বদা নিরীক্ষণ করিতেছেন দালালেরা কহিলেক মহাশয় অভাগা আজ্ঞা পাইয়াছি, পাঁচশত টাকা চাহে মহাজন কহিলেক তাহার নাম কি এবং পিতার বা কি নাম, বাটি কোথ দালালেরা কহিলেন এক্ষণে ও সকল কথাই প্রয়োজনে নাই। আপনকার জ্ঞানেও এমন শিকার পান নাই। ইহার নাম জগদ্বল্লভ বাবু, পিতার নাম রামগঙ্গা নাগ। হরেক রকম সওদাগিরি আছে বেলেঘাটার চূণের গোলা জক্সনের ঘাটে থল্যার দোকান, ষাভাভাটিতে মুটের সরদারি প্রায় লক্ষ দুই টাকার সম্ভাবনা হইবেক।

[নবাবাবুবিলাস]

[৩] যত্বপি নবাবাবুবিলাসে নব বাবুদিগের স্বভাব স্পষ্টপ্রকাশ আছে, কিন্তু সে গ্রন্থের কল খণ্ডে লিখিত ফলের প্রধান মূল বাবুদিগের বিবিধ সেই বিবিধরূপ প্রধান মূলের অঙ্কুরাবধি শেষ কল তাহাতে সবিশেষ ব্যক্ত হয়

নাই ; এ নিমিত্তে তৎপ্রকাশে, প্রয়াসপূর্বক নববিবিধিলাস নামক এই গ্রন্থ রচনা করিলাম ।

[নববিবিধিলাস]

প্রথম উদাহরণে বিরামচিহ্নের বিরলতা সহজেই চোখে পড়ে । কিন্তু দূরাধ্যয়ের শৈথিল্য বিশেষ নেই, দ্রুত সমাসবন্ধ পদ ও দ্রুচ্চাৰ্ঘ্য ভৎসম শব্দের দৌরাধ্যাও নেই । অল্পচ্ছেদ বিভাগের কোনো সচেতন প্রয়াস এখানে অল্পপস্থিত । “হইবেক”, “তাহারদিগের”, “আপনকার” প্রভৃতির প্রয়োগ প্রথম ও দ্বিতীয় উদাহরণে দেখা যায় । এতৎসঙ্গেও গল্পের ক্ষিপ্ৰচারিতা ও সাবলীলতা অবশ্যস্বীকার্য ।

দ্বিতীয় উদাহরণে লেখক বিরামচিহ্ন প্রয়োগে কিছুটা সচেতন । এই গদ্যাংশের ক্ষিপ্ৰচারিতা ও অনায়াসগামিতা প্রথম উদাহরণ অপেক্ষা উন্নততর । বাক্য রচনায় কবিগান ও আখড়াইয়ের প্রভাব অনায়াসলক্ষণীয় । এই উদাহরণের মধ্যাংশের হু’একটি ছত্ৰকে অনায়াসে এই ভাবে পুনর্বিচ্ছত্ত করায়—

দালালেরা একে হনুমান,

তাহাতে যদি আজ্ঞা পান,

(তবে তৎক্ষণাৎ) মহাজনের বাটিতে হয়েন ধাবমান ।

গদ্যসচেতনতা যে এখনো দৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠিত হয় নি, তার প্রমাণ এই নমুনা ।

তৃতীয় উদাহরণ অপেক্ষাকৃত উন্নততর ।

ভবানীচরণ সেকালের জনপ্রিয় সমাজনেতা ও সাময়িকপত্রের লেখক । তাঁর গদ্যের অস্তুনিহিত ব্যঙ্গপ্রবণতা, সরসতা ও পরিহাসকুশলতা পাঠমাত্রেই ধরা পড়ে । দূরাধ্যয়ের শৈথিল্য ও সমাস-পটলের দৌরাধ্যা থেকে এই গদ্য মুক্ত । বিরতিচিহ্নের বিরলতা ও অল্পচ্ছেদের অল্পপস্থিতি এর ক্রটি । বিদ্যাসাগরে এই ক্রটির সংশোধন হয় । ভবানীচরণের গদ্যের ক্ষিপ্ৰতা ও সাবলীলতা প্রাক-বিদ্যাসাগর যুগের গদ্য স্বতন্ত্র মৰ্ধাদার অধিকারী । ভবানীচরণ সমাজসংস্কারে গোঁড়া রক্ষণশীল, কিন্তু গদ্যচর্চায় মুক্ত মনের অধিকারী ও প্রগতিশীল । একারণেই সতীদাহ-সমর্থক সংস্কারবিরোধী ভবানীচরণকে আমরা মনে রাখব ।

পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুরবংশের প্রতিষ্ঠাতা দর্পনারায়ণ ঠাকুরের পুত্র গোপী-মোহন ঠাকুর ছিলেন হিন্দু কলেজের অগ্রতম প্রতিষ্ঠাতা। গোপীমোহনের পৌত্র যোগেন্দ্রমোহন ঠাকুরের সহায়তায় ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত (১৮১২-৫২) সংবাদ-প্রভাকর (প্রথম প্রকাশ ২৮ জানুঅরি ১৮৩১) প্রকাশ করেন। বাংলা সমাজ ও সাহিত্যে সংবাদপ্রভাকরের ভূমিকা অবশ্যস্বীকার্য। সংবাদপ্রভাকর প্রথমে সাপ্তাহিকরূপে (২৮ জানুঅরি ১৮৩১ থেকে ২৫ মে ১৮৩২), তারপর বারত্ময়িক রূপে (১০ আগস্ট ১৮৩৬ থেকে তিন বৎসর), তারপর দৈনিক রূপে (১৪ জুন ১৮৩৯) ও মাসিক রূপে (১৮৫৩ থেকে) প্রকাশিত হয়। প্রায় অর্ধশতাব্দী যাবৎ সংবাদপ্রভাকর বর্তমান ছিল। (ড্র —ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘বাংলা সাময়িক সাহিত্য’, বিশ্ববিদ্যালয়গ্রন্থ ৩৩)।

(ঈশ্বর গুপ্ত কোনো বিশেষ মতবাদে আবদ্ধ ছিলেন না। পরিবর্তমান মূল্যবোধ ও সমাজ-আন্দোলনের সঙ্গে তাঁর নিবিড় যোগ ছিল। যখন তিনি কলকাতায় সম্পাদকরূপে আত্মপ্রকাশ করেন তখন তিনি (রক্ষণশীল) ‘ধর্মসভা’র (১৮৩০) অগ্রতম নেতা ছিলেন।) তারপর ধীরে ধীরে তাঁর মতবাদের পরিবর্তন হতে থাকে। তিনি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘তত্ত্ববোধিনী সভা’র (১৮৩৯) যোগ দেন। ফলে তাঁর রক্ষণশীল মনোভাবের পরিবর্তন হতে থাকে। জোড়াসাঁকোর দ্বারকানাথ ঠাকুরের পরিবারের সঙ্গে ঘনিষ্ঠতার ফলে ঈশ্বর গুপ্ত ব্রাহ্মধর্মের উদার মনোভাবের দ্বারা প্রভাবিত হন; সমাজসংস্কারমূলক আন্দোলন সম্পর্কে তাঁর বিরাগ প্রশমিত হয় এবং সহানুভূতি দেখা দেয়। যে ধর্মসভার সঙ্গে পূর্বে তাঁর যোগ ছিল, সংবাদপ্রভাকরে তাঁর প্রতিকূলে মন্তব্য লেখেন। সমাজ-চিন্তার দিক দিয়ে ঈশ্বর গুপ্ত মুক্ত চিন্তার পরিচয় দিয়েছিলেন; কিন্তু সাহিত্য-চিন্তায় তিনি রক্ষণশীল মনোভাবের পরিচয় দিয়েছিলেন। কবির দলে তিনি গান বাঁধতেন (১৮৫৪ খৃষ্টাব্দেও গান বেঁধেছিলেন), এবং মাসিক

সংবাদ-প্রভাকরে (১৮৫৩ থেকে ১৮৫৫) কবিগুণালাদের গান সংকলন ও জীবনী রচনা করেছিলেন। সেইসঙ্গে ভারতচন্দ্র রায় ও রামপ্রসাদ সেনের জীবনী রচনা করেছিলেন।

বিশুদ্ধ সাহিত্যসৃষ্টির প্রেরণা ঈশ্বর গুপ্তের ছিল না। চারখানি সাময়িক-পত্রের সম্পাদকরূপে (সংবাদপ্রভাকর ১৮৩১, সংবাদ রত্নাবলী ১৮৩২, পাষাণ-পীড়ন ১৮৪৬, সংবাদ সাধুরঞ্জন ১৮৪৭) তিনি কলোন্নিত কলকাতার জীবন-তরঙ্গে ভাসমান ছিলেন। সম্পাদকরূপেই তিনি গল্পচর্চা করেন। সংবাদপত্র ও সাময়িকপত্রের গদ্যচর্চার প্রধান লক্ষ্য—গদ্যকে সর্বকার্যে নিয়োগ ও সর্বজনের ব্যবহারযোগ্যতা অর্জন। ঈশ্বর গুপ্তের গদ্য এই লক্ষ্যে উপনীত হয়েছিল, এ বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই। তাঁর গদ্যভাষা আটপোরে; সে গদ্যের চাল হাক্কা, গতি দ্রুত। এই গদ্য সাহিত্যগুণবর্জিত ও সমকালের সেবার নিযুক্ত। ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যকে এক কথায় বলা যায়, সাংবাদিকের গদ্য। সাহিত্যিক গদ্যের অব্যবহিত-পূর্বসূর এই সাংবাদিক গদ্য। ঈশ্বর গুপ্ত তারই শিল্পী।

সংবাদ প্রভাকর উনিশ শতকের দ্বিতীয়-তৃতীয় পাদে বাংলা সাহিত্যের ‘হর্তা কর্তা বিধাতা’ ছিলেন। সেদিনের যে সকল প্রতিশ্রুতিবান তরুণ লেখক সংবাদ প্রভাকর সম্পাদকের শিষ্যত্ব গ্রহণ করে ধাড়া হয়েছিলেন, তাঁদের নাম : দ্বারকানাথ অধিকারী, দীনবন্ধু মিত্র, বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, রাধামাধব মিত্র, গোসাঁইদাস গুপ্ত, শ্রীপতি মুখোপাধ্যায়, কৃষ্ণচন্দ্র রায়, রামকমল মজুমদার, বাদবচন্দ্র রায়, শ্যামানন্দ গুপ্ত, চন্দ্রনাথ বরাট, যতুগোপাল চট্টোপাধ্যায়, দীননাথ মুখোপাধ্যায়, বলদেব পালিত।

উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে যারা বাংলা সাহিত্যের লেখকরূপে খ্যাতি অর্জন করেন তাঁদের অনেকেই হাতেখড়ি হয় সংবাদ প্রভাকরে—সাংবাদিক গদ্যের অপরিহার্য স্তর উত্তীর্ণ হয়েই তাঁরা সাহিত্যিক গদ্যে উপনীত হয়েছিলেন—এই সত্য এখানে প্রতিষ্ঠিত। বাংলা গদ্যের নির্মাণকারীদের অনেকেই ছিলেন সংবাদপত্রের লেখক। সাময়িকপত্রের পর্বে গদ্যভাষার নমনীয়তা, ক্ষিপ্ৰ-চারিতা ও সাবলীলতা গুণ বেড়েছে, ভাষার নিজস্ব শক্তি ক্রমশঃ দেখা দিচ্ছে, নিত্য নোতুন শব্দ গৃহীত হচ্ছে, সংবাদপত্রের ব্যবহারিক প্রয়োজনে নোতুন শব্দ নির্মিত হচ্ছে, আভিধানিক অচলতা থেকে শব্দের ঘটছে মুক্তি, ঘুচে যাচ্ছে ভাষার আড়ষ্টতা। গদ্যভাষা মিশে গেল সংসারের স্রোতে, নিত্য চলাচলের

পথে, জীবনের তরঙ্গে। ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যভাষা এই সাংবাদিক গদ্যের শ্রেষ্ঠ উদাহরণ।

সংবাদ প্রভাকরের কাছে বাঙালির ঋণের উল্লেখ করেছেন বন্ধিমচন্দ্র :

“এই প্রভাকর ঈশ্বর গুপ্তের অদ্বিতীয় কীর্তি। মধ্যে একবার প্রভাকর মেঘে ঢাকা পড়িয়াছিলেন বটে, কিন্তু আবার পুনরুদ্ধিত হইয়া অদ্যাপি কর বিতরণ করিতেছেন। বাঙ্গালা সাহিত্য এই প্রভাকরের নিকট বিশেষ ঋণী। মহাজন মরিয়া গেলে খাতক আর বড় তার নাম করে না। ঈশ্বর গুপ্ত গিয়াছেন, আমরা আর সে ঋণের কথা বড় একটা মুখে আনি না। কিন্তু একদিন প্রভাকর বাঙ্গালা সাহিত্যের হর্তা কর্তা বিধাতা ছিলেন। প্রভাকর বাঙ্গালা রচনার রীতিও অনেক পৰিবর্তন করিয়া যান।”

(‘ঈশ্বর গুপ্তের জীবনচরিত ও কবিত্ব’)

ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যভাষার প্রকৃতি কি? এবিষয়ে আজও আমরা স্থির সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারি নি বলেই বাংলা গদ্যরীতির বিবর্তনের ইতিহাসে আমরা ঈশ্বর গুপ্তের নামোন্মেষে দ্বিধাগ্রস্ত। এখানে তিনটি অভিন্ন উদ্ধার করি।

(ক) “ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত কবিতায় যে দক্ষতা দেখাইয়াছিলেন গদ্যে তাহার কিছুই পারেন নাই। ইহার গদ্যভঙ্গি ছিল নিত্যান্ত দীর্ঘায়ত ও যৎপরোনাস্তি অন্তপ্রাসমণ্ডিত।” (ডঃ সুকুমার সেন, ‘বাঙ্গালা সাহিত্যে গদ্য’ ৩য় সং, জ্যৈষ্ঠ ১৩৫৬, পৃ ৫০)

(খ) ‘সমকালেব তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা (জাহ্নবরি ১৮৪৩) এবং ঈশ্বর পরে প্রকাশিত দ্বারকানাথের সোমপ্রকাশের (১৫ নভেম্বর ১৮৫৮) ভাষা অতিশয় গুরুভার ছিল। গদ্যের জড়তা মুক্তির জ্ঞে ঈশ্বর গুপ্তের সাংবাদিক-স্বলভ লঘু ধরণের বাক্য গঠন অবশ্য প্রশংসনীয়। সাংবাদিক রচনা রীতির স্রষ্টা বলিয়াই ঈশ্বর গুপ্ত বাংলা গদ্যসাহিত্যে স্মরণীয় হইয়া থাকিবেন।” (ডঃ অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্দ্ধ ও বাংলা সাহিত্য’, ১ম সং, পৃ ১৮৫)

(গ) “ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত বাংলা সাময়িকপত্র ও সংবাদপত্রের স্টাইল বা রচনা-রীতিকে প্রথম আবিষ্কার করেছিলেন। নব্য বাঙালীর চিন্তক্ষেত্রে রামমোহনের স্থান অবশ্যই অনেক উপরে, কিন্তু সাময়িকপত্র ও সংবাদপত্রের যুগের প্রসঙ্গে রামমোহনের চেয়ে ঈশ্বর গুপ্তের মূল্য অধিক।...যে আটপৌরে ভাষা

সৃষ্টি কেরীর আকাজক্ষা ছিল ঈশ্বর গুপ্তের এবং সমসাময়িক সাংবাদিকগণের কলমে হ'ল তার পত্তন। তাঁর ঘেরচনাটি (‘ভারতচন্দ্রের জীবন বৃত্তান্ত’) নিছক সাংবাদিকতা নয়, কিছু স্থায়িত্ব আছে যার, তার প্রধান গুণ অনাড়ম্বর আটপোরে ভাষা।’ (শ্রীপ্রমথনাথ বিশী, ‘বাংলা গদ্যের পদাংক’, ১ম সং, ভূমিকা, পৃ ৪২-৪৩, ৬১-৬২)

প্রথম অভিমতের সঙ্গে দ্বিতীয় ও তৃতীয় অভিমতের কোনো সামঞ্জস্য করা সম্ভব নয়। সুতরাং ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যভাষার সাক্ষাৎ পরিচয় গ্রহণ ছাড়া গতাস্তর নেই। মুশকিল এই যে, সংবাদ প্রভাকরের প্রথম পনেরো-ষোল বৎসরের ফাইল পাওয়া যায় না। পরবর্তী বৎসরগুলির ফাইল জরাজীর্ণ, কটদষ্ট অবস্থায় পাওয়া যায়। ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (‘সংবাদপত্রে সেকালের কথা’, দুখণ্ড), শ্রীভবতোষ দত্ত (‘ঈশ্বর গুপ্ত রচিত কবি জীবনী’, ১৯৫৮), শ্রীবিনয় ঘোষ (‘সাময়িকপত্রে বাংলার সমাজচিত্র’, ১ম খণ্ড, ১৯৬২) —কেউই প্রথম দিকের সংবাদ প্রভাকর দেখেন নি। কলকাতার জাতীয় গ্রন্থাগার, বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ গ্রন্থাগার ও সংস্কৃত কলেজ গ্রন্থাগারে ১৮৪৭ খৃষ্টাব্দের পূর্বেকার সংবাদ প্রভাকর নেই। সুতরাং ১৮৪৭ থেকে ১৮৫৫ খৃষ্টাব্দের সংবাদ প্রভাকর থেকে ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যভাষাব নমুনা বিচার করে আমাদের সম্ভট হতে হয়।

তা বিচারের পূর্বে ভেবে দেখা দরকার, ঈশ্বর গুপ্তের ভাষারীতির আদর্শ কি? সংস্কৃত গদ্য ও ইংরেজি গদ্যের আদর্শ ঈশ্বর গুপ্ত গ্রহণ করেন নি, করেছিলেন বিদ্যাসাগর। ঈশ্বর গুপ্তের আদর্শ ছিল বাংলার মৌখিক ভঙ্গি, রবীন্দ্রনাথের ভাষায় ‘বাংলা ভঙ্গিওয়ালা ভাষা’। বিদ্যাসাগর সংস্কৃত গদ্যকে আধুনিক রূপ দিয়েছিলেন, সাহিত্যিক গদ্যভাষার কাঠামোটা গ্রহণ করেছিলেন ইংরেজি গদ্যভাষা থেকে। বঙ্কিমচন্দ্র এখান থেকেই তাঁর যাত্রা শুরু করেছিলেন। সুতরাং ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যভাষা বাংলার নিজস্ব ভঙ্গিতে গঠিত, তা সংস্কৃত গদ্য ও ইংরেজি গদ্য থেকে দূরবর্তী। ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যভাষার ভিত্তি বাংলা মৌখিক ভঙ্গি, তাকে তিনি সংবাদপত্রের উপযোগী করে গড়ে তুলেছিলেন। ঈশ্বর গুপ্ত কবির দলে গান বাঁধতেন, এই ঘটনার তাৎপর্য এখানেই আমরা হৃদয়ঙ্গম করি। আলালী ভাষায় এই মৌখিক রীতিরই বিস্তার ঘটেছে

ঈশ্বর গুপ্তের ভাষা সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র অল্পরূপে কথাই বলেছেন, সংস্কৃত ও

ইংরেজি প্রভাব-মুক্ত খাটি বাংলা অর্থাৎ মৌখিক ভঙ্গির বাংলার দিকেই আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। বঙ্কিমচন্দ্রের বক্তব্য :

“তঁাহার বাঙ্গালা ভাষা, বাঙ্গালা সাহিত্যে অতুল। যে ভাষায় তিনি পদ্য লিখিয়াছেন, এমন খাটি বাঙ্গালায়, এমন বাঙ্গালীর প্রাণের ভাষায়, আর কেহ পদ্য কি গদ্য কিছুই লেখে নাই। তাহাতে সংস্কৃতজ্ঞানিত কোন বিকার নাই—ইংরেজিনবিশীর বিকার নাই। পাণ্ডিত্যের অভিমান নাই—বিশুদ্ধির বড়াই নাই। ভাষা হেলে না, টলে না, বাঁকে না—সরল, সোজা পথে চলিয়া গিয়া পাঠকের প্রাণের ভিতর প্রবেশ করে। এমন বাঙ্গালীর বাঙ্গালা ঈশ্বর গুপ্ত ভিন্ন আর কেহই লেখেন নাই—আর লিখিবার সম্ভাবনা নাই।”

বঙ্কিমের এই অভিমত বিশেষ প্রশ্নাধানযোগ্য। ঈশ্বর গুপ্তের ভাষারীতি যে আর অনুল্লভ হবে না, সে কথা বঙ্কিম বলেছেন। বাংলা গদ্য বিদ্যাসাগরের হাতে ইংরেজি গদ্যের আদর্শে গড়ে উঠল, এই ইতিহাস-সত্যের স্বীকৃতি এখানে পাই।

ঈশ্বর গুপ্তের প্রথম গদ্য রচনাব নিদর্শন পাই তৎসম্পাদিত রামপ্রসাদ সেনের “কালীকীর্তন” (১৮৩৩) গ্রন্থের ভূমিকা। এই ভূমিকার গদ্যে ঈশ্বর গুপ্তের নিজস্ব বৈশিষ্ট্য কিছুই নেই; তা আছে পরবর্তী কালের সংবাদ প্রভাকরে।

বঙ্কিমের উদ্ধৃত অভিমতে একটি মূল্যবান ইঙ্গিত আছে—ঈশ্বর গুপ্তের পদ্য ও গদ্যের একই রীতি—খাটি বাংলা রীতি। তাঁর পদ্যভাষা কথ্যভঙ্গির রীতিতে গঠিত (পয়ারের অলঙ্কারীয় শাসন ছাড়া তার মধ্যে কাব্যভাষার নাম গন্ধ নেই), আসলে তা সংবাদপত্রের ভাষা—সাংবাদিকের কলমে লেখা পদ্য-ভাষা। এই পদ্যভাষার অনেক ছত্রই আজ প্রবাদে পরিণত হয়েছে, এখানেই এই ভাষা সার্থকতা লাভ করেছে—জ্ঞানচিতে স্থায়ী আসন লাভ করেছে। যেমন,

কলকাতার বর্ণনা : রেতে মশা দিনে মাছি, / এই তাড়য়ে কল্কেতায আছি ॥

অথবা ঈশ্বর সম্বোধন : তুমি হে আমার বাবা, ‘হাবা আআরাম’ ॥

বিবিদের সম্বন্ধে উক্তি : বিড়ালাক্ষী বিধুমুখী, মুখে গন্ধ ছুটে ॥

অথবা, বিবিজ্ঞান চলে যান, লবেজ্ঞান কোরে ॥

বঙ্গদেশ সম্বন্ধে স্মরণীয় উক্তি : এত ভঙ্গ বঙ্গদেশ তবু রঙ্গভরা ॥

আর দেশপ্রেম সম্বন্ধে উক্তি : কতরূপ স্নেহ করি, দেশের কুকুর ধরি, /
বিদেশের ঠাকুর ফেলিয়া ॥

মহারাজী, ভিক্টোরিয়ার স্তুতি—পদ্যের চরণবিভাগ তুলে দিলে একে
গদ্যাভাষা বলে অনায়াসে গ্রহণ করা যায় : তুমি মা কল্লতরু, আমরা সব পোষা
গোরু, / শিখি নি শিং বাকানো, / কেবল খাব খোল বিচিলি ঘাস। / ঘেন
রাঙা আমলা, তুলে মাংসা, / গামলা ভাঙে না। / আমরা ভূমি পেলেই খুশি
হব, / ঘুসি খেলে বাঁচব না ॥

ঈশ্বর গুপ্তের ভাষার আদর্শ সম্পর্কে একটি নোতুন বক্তব্য উপস্থিত করেছেন
শ্রীভবতোষ দত্ত (‘বাংলা গগণ ও রবীন্দ্রনাথ’ প্রবন্ধ, রবীন্দ্রায়ণ, ১ম খণ্ড,
১৯৬১)। তাঁর মতে রামপ্রসাদের গানের ভাষা এর উৎস। “কোনো
সাহিত্যের উদ্ভাবন থেকে নেওয়া নয়, দেশের নিজের জল হাওয়ায় আপন
নিয়মে যে ভাষা অঙ্কুরিত হয়েছে, ইংরেজি সাহিত্যের প্রভাবের পূর্বে তার ছুটি
দৃষ্টান্ত দেওয়া যেতে পারে, একটি রামপ্রসাদের গানে আর-একটি ঈশ্বর গুপ্তের
কবিতায়। অতিরিক্ত ব্যঙ্গপ্রবণতা ঈশ্বর গুপ্তের ভাষাকে খানিকটা স্বতন্ত্র
করে তুললেও এই ভাষাই রামপ্রসাদের আমলের বাংলা বাগ্‌ভঙ্গি সমন্বিত
ভাষা।” অভিমতটি ভেবে দেখার মতো।

এখন ঈশ্বর গুপ্তের গদ্য ভাষার নমুনা উদ্ধার করি।

[১] বিদেশীয় পত্রপ্রেমক মহাশয়েরা বিবেচনা করেন যে তাঁহারা চাই
ভস্ম যাহা পাইবেন তাহাই সংবাদ পত্রে প্রকাশ হইবেক, এই অভিপ্রায়ে
যাহার মনে যাহা উদয় হয় তিনি তাহাই লিখিয়া পাঠান, কিন্তু সম্পাদকেরা
কত সাবধানে কার্য্য সম্পন্ন করেন তাহা বিবেচনা করেন না, চাই ভস্ম সকল
বিষয় প্রকাশ করণের জ্ঞান সমাচার পত্রের সৃষ্টি হয় নাই, যে সমুদয় বিষয়
সাধারণের উপকার ও ঐতিজনক আমরা তাহাই প্রকাশ করিয়া থাকি, নিন্দা-
জনক কুৎসিত বিষয় কখনই প্রকটিত করি না, বিশেষতঃ পরগানি প্রকাশে
অতিশয় চুৎখ বোধ করিয়া থাকি, কোন ২ পত্র প্রেমক রাজকর্ম্ম সংক্রান্ত
কোন ২ প্রধান ব্যক্তির ব্যবহার দোষ লিখিয়া প্রেরণ করেন, সেই সকল পত্র
সাধারণের স্রগোচর করাতে একপ্রকার উপকার আছে বটে, কারণ তদ্বারা
রাজপুরুষেরা সমুদয় বিষয় জ্ঞাত হইতে পারেন, ফলতঃ তাহার নিশ্চিতানিশ্চিত
না জানিতে পারিলে আমরা কি প্রকারে তৎপ্রকটনে সাহসি হইতে পারি ?
আদৌ পত্র প্রেরকের প্রতি বিশ্বাস চাই, তাহা না হইলে কোন মতেই তাঁহার

প্রেরিত পত্রের প্রতি প্রত্যয় হইতে পারে না, অতএব বিদেশীয় অজ্ঞাতকুললীল পত্রপ্রেরক মহাশয়দিগে্য বিনয়পূর্বক জ্ঞাত করিতেছি তাঁহারা অনর্থক পরিশ্রম গ্রহণ করিয়া কোন ব্যক্তি বিশেষের বিপক্ষে বৃহৎ ২ পত্র রচনা করিয়া আমাদিগের নিকট পাঠাইবেন না, যিনি অশ্রদ্ধাদির নিকট বিশিষ্টরূপে পরিচিত না হয়েন আমরা তাঁহার লিখিত এতদ্রূপ পত্র সকল কখনই পত্রস্থ করিব না। [সম্পাদকীয়। সংবাদ প্রভাকর। ২৩ ২. ১২৫৪। ৫. ৬. ১৮৪৭ খৃ। 'সাময়িক পত্রে বাংলার সমাজচিত্র', ১ম খণ্ড। শ্রীবিনয় ঘোষ-সম্পাদিত ও সংকলিত। পৃ ৪০৭-০৮]

[২] ...অশ্রদ্ধেশীয়া লোকদিগের এই এক চমৎকার স্বভাব যে, তাঁহারা অল্প অর্থের মুখ দেখিতে পাইলেই বাবু হইয়া পড়েন এবং সর্বদা গোলবালিসে ঠেস্ দিয়া আলস্যের সহিত গলাগলি প্রেম করিতে থাকেন, তাহারা যদি অর্থ পাইলে পরিশ্রমের কার্যে অহুসারাগি হন তবে এই দেশ পৃথিবী মধ্যে সর্বাপেক্ষা সম্ভ্রান্ত ও প্রধান হইতে পাবে, পরমেশ্বরের অহুসারিয়ায় স্বাভাবিক নিয়মে এই দেশের উজ্জান ক্ষেত্রে ও পর্বত কান্তারে এবং রত্নাকরাদি জলাশয়ে যে দ্রব্য উৎপন্ন হয় আমরা যদি শিল্প কার্যের দ্বারা তত্তাবৎ নানাবিধ প্রকারে আহার ও ব্যবহারের অধীন করিতে পারি তবে আমাদিগের আহার ও পরিচ্ছদ উৎকৃষ্ট হয়, তাহার প্রমাণ ইংরাজবা এই দেশ হইতে রেশম লইয়া যান এবং শিল্পবিদ্যায় অহুসারাগে তদ্বারা শাটিন ও মকমলে প্রভৃতি অতি সুদৃশ্য মনোহর দ্রব্য প্রস্তুত করেন এবং আমরা প্রয়োজন মতে তাহাই ক্রয় করত দেহ শোভিত করি, এতদেশীয় মহাশয়েরা যদি ইংরাজদিগের গ্রায় শাটিন প্রস্তুত করিবার উপায় শিক্ষা করত এতদেশে তাহা প্রস্তুত করেন তবে আমাদিগের বিস্তর উপকার হয়, কিন্তু তাগাদিগের এমত বিবেচনা যে তাঁহারা শিল্পবিদ্যায় লিপ্ত হইয়া অপমান বোধ করেন, কি আশ্চর্য্য, যে বিদ্যার জগ্ন মনুষ্য সাংসারিক কার্যের পরমোপকারক হন, তাঁহারা সেই বিদ্যার অহুসারাগে অপমানের কণ্ঠ বলিয়া গণ্য করিয়া থাকেন, অতএব আমাদিগের নিতান্ত অভিলাষ দেশীয় মহাশয়েরা আমাদিগের এই আক্ষেপজনক সহুপদেশে বিরক্ত হইবেন না, আমরা তাঁহাদিগকে কেবল শিল্পবিদ্যায় অহুসারাগ নিমিত্ত অহুরোধ করিতেছি, এবং মিকানিক ইনস্টিটিউশন নামক সভা পুনঃস্থাপন বিষয়ে মনোযোগিকরণার্থে এই বিষয়ে ক্রমশঃ লিখিতে প্রবৃত্ত হইব। [সম্পাদকীয়। সংবাদ প্রভাকর। ২৬. ২. ১২৫৪। ৮. ৬. ১৮৪৭ খৃ। তদেব। পৃ ৬৮-৬৯]

[৩] বাংলা ও ইংরাজী এই উভয় ভাষার মধ্যে কোন ভাষা দ্বারা এতদেশীয় ব্যক্তিদিগে জ্ঞান শিক্ষা প্রদান করিলে তাঁহারা কৃতবিত্ত হইবেন, সংপ্রতি এই প্রশ্ন লইয়া অনেকে আন্দোলন করিতেছেন, এবং মেং বি এচ হজসন সাহেব বঙ্গভাষার অন্তর্কূলে বিবিধ প্রকার প্রমাণ ও অখণ্ডীয় যুক্তি প্রয়োগ করত একখানি ক্ষুদ্র পুস্তক প্রকাশ করাতে আন্দোলনের স্রোতঃ ক্রমশঃ বৃদ্ধি পাইতেছে, মেং হজসন সাহেব স্পষ্টরূপে লিখিয়াছেন যে, এই বিস্তৃত বঙ্গ-রাজ্যের স্থানে ২ যে সকল ভিন্ন ২ ভাষা প্রচলিত আছে তত্তাবৎ উচ্ছেদ করিয়া ইংরাজী ভাষা প্রচলিতা করণাভিপ্রায়ে কতিপয় বিলাতীয় ব্যক্তি বাহুল্যরূপে ইংরাজী ভাষা প্রচার নিমিত্ত রাজ-ভাণ্ডার হইতে বিপুল বিভ্র ব্যয় করিতেছেন, কিন্তু তাহারদিগের ঐ দুঃরাশা কখনই সিদ্ধ হইবেক না, এক-জাতির ভাষা পরিবর্তন করা সামান্য কার্য্য নহে, যুগ যুগান্তর মনস্তরযোগে ঐশ্বরিক কোন ঘটনার দ্বারা এই জগতেব সমুদয় শোভার বিশেষ ভাবান্তর ভিন্ন ঐ কার্য্য নির্বাহ হয় না, কতিপয় শ্বেতকাস্তি এই রাজ্যের রাজকাৰ্য্যের ভার গ্রহণপূর্বক ঐ অসাধ্য কার্য্যসাধনে তৎপর হইয়া পিপীলিকার সিদ্ধু সস্তরণের দ্বায় বৃথা পরিশ্রম করিতেছেন, ব্রিটিস গবর্ণমেন্ট একাল পর্যন্ত স্বজাতীয় ভাষার বিস্তার জন্য বিস্তর টাকা ব্যয় করিলেন, কিন্তু তাহাতে বিশেষোপকার কি হইয়াছে তাহা আমরা বলিতে পারি না, ঐ টাকা যতপি এতদেশীয় ভাষাশুশীলনার্থে ব্যয় করিতেন তবে এতদিনে এই দেশের ভাষার লাভণ্য বিকৌণ হইত, দেশীয় ভাষার পুস্তকাদির কিছুমাত্র অভাব থাকিত না, শিক্ষকও অনেক প্রাপ্ত হওয়া যাইত, এবং ব্রিটিস গবর্ণমেন্ট এতদেশীয় ব্যক্তি-দিগের যথার্থ উপকারক বন্ধু বলিয়া প্রতিষ্ঠিত হহতেন, যদি বলেন যে, ইংরাজী বিদ্যাহুশীলন পূর্বক অনেকে কৃতবিত্ত হইয়াছেন, একথা অতি যথার্থ বটে, কিন্তু তাঁহারদিগের সংখ্যা অতি অল্প, এই বহুভ্রাজ্যের অসংখ্য মনুষ্য বিদ্যা শিক্ষার উপায় বিরহে অজ্ঞানতার অন্ধকারে মগ্ন রহিয়াছেন, কেবল অল্প সংখ্যক ব্যক্তি বিলাতীয় বিদ্যার আলোকপ্রাপ্ত হইয়া তটস্থ মনুষ্যদিগের সভ্যতা প্রভৃতি সদৃশগুণকে লভ্য করিয়াছেন, অপিচ রাজপুরুষেরা যতপি দ্বেষভাব পরিহার পূর্বক এই দেশের ভাষা দ্বারা এই দেশের মনুষ্যদিগে জ্ঞানশিক্ষা প্রদানের নিয়ম করিতেন, তবে সর্বসাধারণে বিদ্যাহুশীলনের অমুদ্রাগি হইয়া অনায়াসে বিদ্যাধন লাভ করিতে পারিতেন। [সম্পাদকীয়। সংবাদ প্রভাকর। ১৯. ১২. ১২৫৪। ৩১. ৩. ১৮৪৮ খৃ। তদেব। পৃ: ২৯৪-২৫]

[৪] রামপ্রসাদের পদী রামপ্রসাদের পদ হইয়াছিল, তিনি পদের বলেই পদে ছিলেন, ইহাতে সামান্য পদের প্রয়োজন কি ? পদ পাইয়াই পদ পাইয়া-ছিলেন, সেন সদাআর যে পদ, তাহাই বিপদ, অথচ বিপদ নহে, বিপদ-নাশক বিপদ। যিনি ষথার্থ দ্বিপদ, তিনিই এই পদ ও বিপদের মর্মগ্রাহী হইবেন, নচেৎ অপর কেহই তাহার যোগ্য হইতে পারিবেন না।

রামপ্রসাদ সেন প্রথমাবস্থায় কলিকাতাস্থ বা তরিকটস্থ কোন বিখ্যাত ধনির গৃহে ধনরক্ষকের অধীনে এক মুহুরির কর্মে নিযুক্ত ছিলেন, কিন্তু বিষয়-বাসনা-বিহীনতা জ্ঞাত তৎকর্মে তাঁহার মনের অভিনিবেশ মাত্র ছিল না, একারণ তিনি তহবিলদারের প্রিয় হইতে পারেন না, সর্বদাই উভয়ের মধ্যে বাক্কলহ ও বিবাদ হইত, সেন কবির চাকরি করা কিছু উদ্দেশ্য ও অভিপ্রেত ছিল না, তিনি মানসিক সংকল্পপূর্বক যে পরম প্রভুর দাসত্ব স্বীকার করিয়া ছিলেন শুদ্ধ তাঁহারি কার্যা করিতেন, মানবপ্রভু বিবর্ত হইলে উপস্থিত পদে বিপদ হইবে সে দিগে দৃকপাতো করিতেন না, প্রতিদিবস নিয়মিত কালে কাছের আসনে উপবিষ্ট হইয়া খাতার পাতা খুলিয়া আগাগোড়া শুদ্ধ “শ্রীভূগা” “শ্রীভূগা” এই নাম লিখিতেন, এই প্রকারে যখন খাতার সমুদয় পাতা কেবল “ভূগা নামে” পরিপূর্ণ হইল, তখন সর্বশেষে এই একটি গান লিখিয়া লসিলেন।

যথা।

“আমায় দেও মা তবিল্দারী।

আমি নিমক্ হারাম্ নাই শঙ্করী ॥...”

[কবিজ্ঞান ৩রামপ্রসাদ সেন। সংবাদ প্রভাকর। গুরুবার ১ পৌষ ১২৬০ সাল। ইংরেজি ১৫ ডিসেম্বর ১৮৫৩। শ্রীভবতোষ দত্ত-সম্পাদিত ‘ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত রচিত কবীজীবনী’। ১৯৫৮। পৃ. ৪৮-৪৯]

এই চারটি নমুনা থেকেই ঈশ্বর গুপ্তের গদ্যভাষার বৈশিষ্ট্য প্রাণিধান করা যায়।

বিশেষণ—অস্বদেশীয়, অস্বদাদির, এতদেশীয়, তাঁহারদিগের, আমার-দিগের।

বহুবচন—মহুশদিগো, ব্যক্তিদিগো, মহাশয়দিগো।

ক্রিয়াপদ—বিনয়পূর্বক জ্ঞাত করিতেছি, তৎপ্রকটনে, শিক্ষা করত, অনোযোগিকরণার্থে, ইংরাজী ভাষা প্রচলিতা করণার্থে।

সন্ধিবদ্ধ পদ—নিশ্চিতানিশ্চিত, তত্ত্বাবৎ, বিশেষোপকার, পরমোপকারক বৃহজ্জ্যোতঃ। ভাষাতুলীলনার্থে, এতদ্রূপ।

ইংরাজী শব্দ—মিকানিক ইনস্টিটিউশন, ব্রিটিশ গবর্ণমেন্ট।

চলতি বাক্যাংশ—ছাইভস্ম, গোলবালিসে ঠেস, আলস্তের সহিত গলাগলি প্রেম।

অনুপ্রাস ও শ্লেষ—চতুর্থ উদাহরণে প্রথম অনুচ্ছেদের সর্বত্র, ও দ্বিতীয় অনুচ্ছেদে ‘দৃকপাতো’ (কবি দলের বাঁধনদায় এখানে সক্রিয়)।

ঈশ্বর গুপ্তের এইসব গল্পরচনায় পূর্ণ বিরতির অভাব, দীর্ঘবাক্যের বাহুল্য, তরল উচ্ছ্বাস, অনুপ্রাসের আধিক্য সহজেই চোখে পড়ে। চতুর্থ উদাহরণে ঈশ্বর গুপ্ত ‘পদ’ ‘বিপদ’ ও ‘দ্বিপদ’ শব্দ শ্রমিয়ে খেলা করেছেন। এ কেবল শব্দচাতুরী, গল্পের বাঁধুনি ও সংযম এখানে নেই। এগুলি তাঁর ভাষারীতির দোষ। কিন্তু এই ভাষার গতি দ্রুত, চাল হাল্কা, প্রকৃতি আটপোরে। আসলে এ হল সাংবাদিকের ভাষা। দ্রুত লিখনের দোষ গুণ এখানে সমভাবে বর্তমান।

ঈশ্বর গুপ্তের সাংবাদিক গল্প বিজ্ঞানাগরের সাহিত্যিক গল্পের ক্ষেত্রকে প্রস্তুত করে তুলেছিল। গল্পভাষা নমনীয়তা ক্ষিপ্ৰচারিতা ও লঘুতার দ্বারা সর্বজনব্যবহারযোগ্যতা এবং শব্দের আভিধানিক অচলতা থেকে মুক্তি ও নিত্য নূতন শব্দ সৃষ্টির মধ্য দিয়ে সর্বকার্যে ব্যবহারযোগ্যতা অর্জন করেছিল। এখানেই ঈশ্বর গুপ্তের সাংবাদিক ভাষার সাধকতা।

“সাংবাদিকতা উচ্চাঙ্গের সাহিত্য নয় সত্য, কিন্তু সাংবাদিকতার ভূমিকা ছাড়া উচ্চাঙ্গের সাহিত্য সৃষ্টি সম্ভব নয়।” (শ্রীপ্রমথনাথ বিনী, বাংলা গল্পের পদাংক, ভূমিকা)। এই সত্যের পরিচয়হল ঈশ্বর গুপ্তের ভাষা। ঈশ্বর গুপ্ত না এলে সাহিত্যিক গল্পের শিল্পী বিজ্ঞানাগরের আগমন অসম্ভব হ’ত না। “বাংলা ভাষার প্রথম যথাযথ শিল্পী” বিজ্ঞানাগরের আগমনের পথ প্রশস্ত করেছিলেন ঈশ্বর গুপ্ত।

৭ ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর

সংস্কৃত পণ্ডিত ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর (১৮২২—১৮৯০) বাংলা গণ্যের প্রথম সাহিত্য-শিল্পী। সংস্কৃত গদ্যরীতির সহিত তাঁর পরিচয় ছিল নিবিড়। তবু তিনি সংস্কৃত গদ্যরীতির অন্ধ অনুসরণ করেন নি। সংস্কৃত গদ্যরীতির প্রকৃষ্ট উদাহরণ বাণভট্টের কাদম্বরীর গদ্য। তা দূরাশ্রয়ী বিস্তারধর্মী গদ্য। বিদ্যাসাগর এই সংস্কৃত গদ্যকে আধুনিক রূপ দিয়েছিলেন। তিনি পল্লবিত সমাসপটলযুক্ত আডম্বরপূর্ণ ছন্দপ্রয়োজনহীন ধ্বনিতরঙ্গমুখরিত গদ্য লেখেন নি। তিনি সংস্কৃত গদ্যকে আধুনিক রূপ দিয়েছিলেন। সংস্কৃত পণ্ডিতের পক্ষে এই আধুনিক শিল্পচেতনা কম কথা নয়।

বিদ্যাসাগরের সামনে সংস্কৃত গদ্যের দুটি রীতি ছিল,—গৌড়ীরীতি ও বৈদর্ভী রীতি। দণ্ডীর কাব্যাদর্শে গৌড়ী রীতির পরিচয় দিতে গিয়ে বলা হয়েছে—‘শ্লেষপ্রায়মদৌচ্যোষু গৌড়ৈবক্ষবডম্বরম্’। শ্লেষ ও অক্ষরভঙ্গর গৌড়ী রীতির মূল কথা। আর বৈদর্ভী রীতিব বর্ণনায় বলা হয়েছে—

‘শ্লেষ প্রসাদঃসমতা মাধুযং স্বকুমারতা, অর্থব্যক্তিকদারতমোজঃ কাস্তিঃ সমাধয়ঃ। ইতি বৈদর্ভমার্গস্ত প্রাণাঃ দশগুণাঃ স্মৃতা॥’ বৈদর্ভী রীতির দশটি গুণ—শ্লেষ, প্রসাদ, সমতা, মাধুর্য, স্বকুমারতা, অর্থব্যক্তি, ঔদার্য, ওজঃ, কাস্তি ও সমাধি।

বিদ্যাসাগর সংস্কৃত গদ্যরীতির এই আদর্শ পরিহার করেছিলেন। তিনি দীর্ঘ সমাসবহুল বাক্যকে ক্ষুদ্রতর বাক্যে বিভক্ত করলেন, পদগুলির মধ্যে ধ্বনিসামঞ্জস্য স্থাপন করলেন, ছন্দচিহ্ন প্রয়োগ করে অর্থসম্পন্ন বাক্যাংশ (কুঞ্জ) সৃষ্টি করলেন, ক্রিয়ারূপে ও শব্দে সরলতা আনলেন, অমুচ্ছেদ রচনা করে অর্থমণ্ডল সৃষ্টি করলেন।

বিদ্যাসাগর গদ্যরচনার আধুনিক আদর্শ কোথা থেকে আনলেন? এই প্রশ্নের একমাত্র উত্তর—ইংরেজি গদ্যের আদর্শ থেকে। ম্যাথু আর্নল্ড-কথিত

গদ্যের আদর্শ তাঁর লক্ষ্য—‘The needful qualities for a fit prose are regularity, uniformity, precision and balance’. ঋজুতা, ভারসাম্য, স্বাধার্থ্য, শৃঙ্খলা গদ্যের অবিষ্ট : এই বিশ্বাসের দ্বারা বিদ্যাসাগর চালিত হয়েছিলেন।

বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যের প্রথম সচেতন শিল্পী এই অর্থে যে, তিনি বাংলা সাধু গদ্যের কাঠামো কী হওয়া উচিত তা স্থির করেন এবং চলতি গদ্যের সম্ভাবনা কতটা আছে তা নিয়ে পরীক্ষা চালান। বেনামীতে যে বইগুলি লেখেন তাতে তিনি প্রচুর দেশী-বিদেশী শব্দ ব্যবহার করেন। বিদ্যাসাগর ঊনবিংশ শতকের বাংলাদেশের শ্রেষ্ঠ ইওরোপীয় চরিত্র ; তাঁর চরিত্রে ভারতীয় ও ইওরোপীয় জাতির স্বাভাবীয় গুণের প্রকাশ ঘটেছিল। বিদ্যাসাগরের গদ্য-রচনায় তার প্রতিফলন অনায়াসলক্ষণীয়। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যের অতিশয় পেলব ও মাজিত, শুদ্ধ ও সংযত রসনৈপুণ্যের সঙ্গে আধুনিক ইওরোপীয় মনোবৃত্তিসুলভ যুক্তিনিষ্ঠা ও পরিমাণবোধ, স্বাভাবিকতা ও বাস্তবতা : এই দুয়ের মিলন ঘটেছে বিদ্যাসাগরী স্টাইলে। মাইকেল মধুসূদন দত্ত কান ও প্রাণের যে সাধনায় অমিতাক্ষর ছন্দ আবিষ্কার করেছিলেন, বিদ্যাসাগর সে সাধনায় বাংলা গদ্যের অন্তর্নিহিত ছন্দ ও গতিবেগ আবিষ্কার করেছিলেন।

ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের লেখকগোষ্ঠী যে ফরমায়েরি পাঠ্যপুস্তক রচনা করেছিলেন, তা প্রাণহীন আড়ষ্ট গদ্য রচনা। তাঁদের সামনে কোনো আদর্শ ছিল না, নিজস্ব কথা কিছু ছিল না, কোনো অন্তরঙ্গ সঞ্চিত আবেগ প্রকাশ-ব্যাকুলতায় তাঁদেরকে অস্থির ও চঞ্চল করে তোলে নি। সমাজ ও সাহিত্যের এক বিশৃঙ্খল লগ্নে তাঁরা বাংলা সাহিত্যের এক নোতুন অজানা রাজ্যে—গদ্য ক্ষেত্রে পদার্পণ করলেন। অষ্টাদশ শতক পর্যন্ত যে অস্বাভাবিক বাংলা সাহিত্যে হয়েছিল, তা সবই পদ্যে,—পয়ার ও ত্রিপদীর ধার মধুরগতি ছন্দে তা বিধৃত। এই নোতুন পথে—বাংলা গদ্যপথে—অনভ্যস্ত লেখকরা পৌরাণিক পদ্যাহ্বাদের লাঠি হাতে নিয়ে চলতে চেষ্টা করলেন, কিন্তু বহু-বিসপিত অনিয়ন্ত্রিত-বিস্তার সংস্কৃতাহুগ বাক্যগঠনরীতির লগ্না কৌচাল্য পা আটকিয়ে বারে বারে আছাড় খেলেন। তাঁদের রচনারীতিতে অগত্যা শব্দনিবাচন, ভারসাম্যহীন বাক্যবিশ্বাস ও অনভ্যস্ত রচনারীতিতে দুর্গমপথযাত্রীর গলদঘর্ম-সচেতনতাই প্রকটিত হয়েছে। পদ্যাহ্বাদের সাবলীল সোৎসাহ প্রণালীবর্তন গদ্যাহ্বাদের অন্তঃপ্রেরণার সমর্থনহীন আড়ষ্ট গতিভঙ্গিতে পর্যবসিত হয়েছে।

উনবিংশ শতকের প্রথম তিন দশকে মৃত্যুঞ্জয় বিদ্যালংকার, রামমোহন রায় ও ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়—বিদ্যাসাগর-পূর্ববর্তী এই তিন লেখক বাংলা গদ্যকে ভারবহনপটু, দুরূহ-চিন্তা-প্রকাশক্ষম ও বিস্তৃত করে তোলেন। ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের সাংবাদিকজ্বলন্ত গদ্যে এলো নমনীয়তা ও ক্ষিপ্ৰচারিতা, সর্বকার্যে ব্যবহারযোগ্যতা ও সর্বজনব্যবহারযোগ্যতা। এর পর এলেন বিদ্যাসাগর।

বিদ্যাসাগর দেখালেন গদ্যচর্চা সাধনার বস্তু, শব্দনির্বাচন সতর্ক শিল্পচেতনা-নির্ভর। ঈশ্বর গুপ্ত বাংলা গদ্যকে দৈনন্দিন ব্যবহারযোগ্যতা দিতে চেয়েছিলেন, বিদ্যাসাগর দিলেন স্বাতন্ত্র্য ও আভিজাত্য।

সংস্কৃত শব্দ-চয়নে বিদ্যাসাগর অসাধারণ নৈপুণ্যের পরিচয় দিয়েছিলেন। এই নৈপুণ্যের বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন—

‘ভাষার অন্তরে একটি প্রকৃতিগত অভিরুচি আছে, সে সম্বন্ধে বাঁদের আছে সহজ বোধশক্তি, ভাষাশৃঙ্খলিকার্যে তাঁরা স্বতই এই রুচিকে বাঁচিয়ে বাঁচিয়ে চলেন, একে ক্ষুণ্ণ করেন না। সংস্কৃতশাস্ত্রে বিদ্যাসাগরের ছিল অগাধ পাণ্ডিত্য। এইজন্ত বাংলা ভাষার নির্মাণকাষে সংস্কৃত ভাষার ভাণ্ডার থেকে তিনি যথোচিত উপকরণ সংগ্রহ করেছিলেন। কিন্তু উপকরণের ব্যবহারে তাঁর শিল্পীজ্ঞানোচিত বেদনাবোধ ছিল। তাই তাঁর আহরিত সংস্কৃত শব্দের সবগুলিই বাংলা ভাষা সহজে গ্রহণ করেছে, আজ পর্যন্ত তাঁর কোনোটিই অপ্রচলিত হয়ে যায় নি। (বিদ্যাসাগর স্মৃতি, ১৩৪৬)

বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যের প্রকৃতি সম্বন্ধে বৈজ্ঞানিক চিন্তা করেছিলেন। অনন্তসাধারণ ধ্বনিবোধ ও ছন্দ বিচার-শক্তি দ্বারা তিনি বাংলা গদ্যের মূল রহস্যটি আয়ত্ত করেছিলেন। তিনিই প্রথম আবিষ্কার করেন যে, বাংলা গদ্য-ভাষায় একটি বাক্য কয়েকটি বাক্যাংশের (ক্লজ) সমষ্টি মাত্র, আবার এই বাক্যাংশগুলি স্বাস-পর্ব (ত্রেথ-গ্রুপ) ও সার্থ-পর্বে (সেন্স-গ্রুপ) বিভক্ত। তিনি দেখান যে, প্রত্যেক স্বাস-পর্ব বা সার্থ-পর্ব, বাক্যের পৃথক অঙ্গরূপে, সাধারণ আদ্যক্ষরে স্বরাঘাত-যুক্ত হয় এবং পর্বের অন্ত শব্দের স্বরাঘাত (স্ট্রেস) বিলুপ্ত হয়। বাংলা ছন্দের মূলে এই সত্যই ক্রিয়াশীল।

বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যকে সুষম, সাবলীল, শৃঙ্খলাবদ্ধ সাহিত্য-গদ্যে পরিণত করে তোলেন। এ নিয়ে তিনি যে অনেক ভেবেছিলেন, তাঁর প্রমাণ, তত্র্চিত গ্রন্থগুলির সংস্করণগুলি। প্রতি গ্রন্থের পরবর্তী সংস্করণ সমূহে বিরাম-

চিহ্নের উত্তরোত্তর বহুল প্রয়োগ, সম্বোধনপদের পরিবর্তন, ক্রিয়াক্রপের সরলতা ও পদাঘয়ের সংস্কার সাধনে তিনি শিল্পসচেতনতার পরিচয় দিয়েছেন। তিনি অধীন বাক্যাংশগুলির সংখ্যা হ্রাস করেন, অর্থাৎ সমাসের ব্যবহার কমিয়ে ফেলেন, শ্বাস-পর্বাঙ্কসারে বাক্যাংশ ব্যবহার করেন, বাক্যাংশগুলি পরস্পর-সম্পর্কযুক্ত ও অর্থ সাপেক্ষরূপে ব্যবহার করেন, অর্থাৎসারে কমা, ড্যাশ, সেমিকোলন প্রভৃতি বিবামচিহ্ন প্রয়োগ করেন, প্রত্যক্ষ উক্তি ব্যবহারে তত্ত্ব ক্রিয়াপদ ও গদ্যের সাবলীলতা বজায় রাখার জ্ঞান স্থললিত তৎসম শব্দ ব্যবহার করেন।

গদ্যাশিল্পী বিদ্যাসাগরের সামগ্রিক পরিচয় দিতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ যে-সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছিলেন, তা প্রাণিধানযোগ্য। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—

“বিদ্যাসাগর বাংলা ভাষার প্রথম যথার্থ শিল্পী ছিলেন। তৎপূর্বে বাংলায় গদ্যসাহিত্যের সূচনা হইয়াছিল, কিন্তু তিনিই সর্বপ্রথমে বাংলা গদ্যে কলা-নৈপুণ্যের অবতারণা করেন। ...বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যভাষার উচ্ছৃঙ্খল জনতাকে সুবিভক্ত, সুবিহ্বল, সুপরিচ্ছন্ন এবং সুসংযত করিয়া তাহাকে সহজ গতি এবং কার্যকুশলতা দান করিয়াছেন—এখন তাহার দ্বারা অনেক সেনাপতি ভাবপ্রকাশের কঠিন বাধা সকল পরাহত করিয়া নব নব ক্ষেত্র আবিষ্কার ও অধিকার করিয়া লইতে পারেন—কিন্তু যিনি এই সেনানীর রচনাকর্তা, যুদ্ধজয়ের যশোভাগ সর্বপ্রথমে তাহাকেই দিতে হয়।... বাংলা ভাষাকে পূর্বপ্রচলিত অনাবশ্যক সমাসাডম্বর ভার হইতে মুক্ত করিয়া, তাহার পদগুলির মধ্যে অংশযোজনায় স্থানিয়ম স্থাপন করিয়া বিদ্যাসাগর যে বাংলা গদ্যকে কেবলমাত্র সর্বপ্রকার ব্যবহারযোগ্য করিয়াই ক্ষান্ত ছিলেন তাহা নহে, তিনি তাহাকে শোভন করিবার জ্ঞানও সর্বদা সচেষ্ট ছিলেন। গদ্যের পদগুলির মধ্যে একটি ধ্বনিসামঞ্জস্য স্থাপন করিয়া, তাহার গতির মধ্যে একটি অনতিলক্ষ্য ছন্দশ্রোত রক্ষা করিয়া, মৌম্য এবং সরল শব্দগুলির নির্বাচন করিয়া বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যকে সৌন্দর্য ও পরিপূর্ণতা দান করিয়াছেন। গ্রাম্য পাণ্ডিত্য ও গ্রাম্য বর্বরতা—উভয়ের হস্ত হইতেই উদ্ধার করিয়া তিনি ইহাকে পৃথিবীর ভদ্রশভার উপযোগী আধভাষারূপে গঠিত করিয়া গিয়াছেন। তৎপূর্বে বাংলা গদ্যের যে অবস্থা ছিল তাহা আলোচনা করিয়া দেখিলে এই ভাষাগঠনে বিদ্যাসাগরের শিল্পপ্রতিভা ও স্বজন ক্ষমতার প্রচুর পরিচয় পাওয়া যায়।” (‘সাধনা’ ভাষ্য ১৩০২, চারিত্র পৃষ্ঠা)

বিদ্যাসাগরের গদ্যগ্রন্থের তালিকা এই : (১) বেতাল পঞ্চবিংশতি (১৮৪৭), (২) বাল্যকাল ইতিহাস দ্বিতীয় ভাগ (১৮৪৮), (৩) জীবনচরিত (১৮৪৯), (৪) মহাভারত উপক্রমণিকা ভাগ (১৮৪৯, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৮৬০), (৫) বোধোদয় (১৮৫১), (৬) সংস্কৃত ভাষা ও সংস্কৃত সাহিত্য বিষয়ক প্রস্তাব (১৮৫১, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৮৫৩), (৭) শকুন্তলা (১৮৫৪), (৮) বিধবাবিবাহ প্রচলিত হওয়া উচিত কিনা এতদ্বিষয়ক প্রথম ও দ্বিতীয় প্রস্তাব (১৮৫৫), (৯) কথামালা (১৮৫৬), (১০) চরিতাবলী (১৮৫৬), (১১) সীতার বনবাস (১৮৬০), (১২) আখ্যানমঞ্জরী (১৮৬৪), (১৩) ভ্রাস্ত্রবিলাস (১৮৬৯), (১৪) বহুবিবাহ রহিত হওয়া উচিত কিনা এতদ্বিষয়ক বিচার (প্রথম পুস্তক ১৮৭১, দ্বিতীয় পুস্তক ১৮৭৩), মৃত্যুর পর প্রকাশিত— (১৫) প্রভাবতীসম্ভাষণ (১৮৬৪, প্রথম প্রকাশ ১৮৯২), (১৬) স্বরচিত বিদ্যাসাগর-চরিত (প্রথম প্রকাশ ১৮৯১); বেনামীতে—(১৭) অতি অল্প হইল (১৮৭৩), (১৮) আবার অতি অল্প হইত (১৮৭৩), (১৯) ব্রজবিলাস (১৮৮৪), (২০) বিনয়পত্রিকা (১৮৮৪), (২১) রত্নপরীক্ষা (১৮৮৬)।

বিদ্যাসাগরের গদ্যরীতির ক্রমবিবর্তন ও বৈচিত্র্যের পরিচায়ক উদাহরণ এবার গ্রহণ করা যেতে পারে।

[১] উজ্জয়িনী নগরে গন্ধর্বসেন নামে রাজা ছিলেন। তাঁহার চারি মহিষী। তাঁহাদের গর্ভে রাজার ছয় পুত্র জন্মে। রাজকুমারেরা সকলেই সুপণ্ডিত ও সর্ব বিষয়ে বিচক্ষণ ছিলেন। কালক্রমে নৃপতির লোকা-ন্তর প্রাপ্তি হইলে সর্বজ্যেষ্ঠ শঙ্কু সিংহাসনে আরোহণ করিলেন। তৎকনিষ্ঠ বিক্রমাদিত্য বিদ্যাহুবাগ, নীতিপরতা ও শাস্ত্রাহুশীলন দ্বারা সবিশেষ বিখ্যাত ছিলেন; তথাপি রাজ্যভোগের লোভভংগরণে অসমর্থ হইয়া, জ্যেষ্ঠের প্রাণসংহার পূর্বক স্বয়ং রাজ্যেশ্বর হইলেন এবং ক্রমে ক্রমে নিজ বাহুবলে লক্ষ যোজন বিস্তীর্ণ জম্বু দ্বীপের অধীশ্বর হইয়া আপন নামে অঙ্গ প্রচলিত করিলেন।

[বেতাল পঞ্চবিংশতি ১৮৪৭]

এখানে হুঙ্গ বাক্য, সরল তৎসম শব্দ ও ক্রিয়াপদের প্রয়োগ লক্ষণীয়।

[২] বালকগণের উচিত, বাল্যকাল অবধি পরিভ্রম করিতে অভ্যাস করে; তাহা হইলে বড় হইয়া অনায়াসে সকল কর্ম করিতে পারিবে, স্বয়ং

অন্ন বস্ত্রের ক্লেশ পাইবে না, এবং বৃদ্ধ পিতা মাতার প্রতিপালন করিতেও পার্যগ হইবে। কোনও কোনও বালক এমন হতভাগ্য যে, সর্বদা অলস হইয়া সময় নষ্ট করিতে ভালবাসে; পরিশ্রম করিতে হইলে সর্বনাশ উপস্থিত হয়। তাহারা বাল্যকালে বিদ্যাভ্যাস এবং বড় হইয়া ধনোপার্জন, কিছুই করিতে পারে না, সুতরাং যাবজ্জীবন ক্লেশ পায়, এবং চিরকাল পরের গলগ্রহ হইয়া থাকে। [বোধোদয়, ১৮৫১]

পাঠ্যপুস্তক রূপে এই গ্রন্থের অভূতপূর্ব সমাদর হয়েছিল। বত্রিশ বছরে একাশীটি সংস্করণ মুদ্রিত হয়। এখানে বাক্য নির্মাণে, পদবিভাগে ও বিরতি-চিহ্ন প্রয়োগে লেখকের উন্নততর নৈপুণ্যের পরিচয় পাই।

[৩] ক্রিয়াক্ষণ পরে শাস্তিজলপূর্ণ কমণ্ডলু হস্তে লইয়া গৌতমী লতামণ্ডপে প্রবেশ করিলেন এবং শকুন্তলার শরীরে হস্তপ্রদান করিয়া কহিলেন, “বাছা! শুনলাম, আজি তোমার অসুখ হয়েছিল, এখন কেমন আছ, কিছু উপশম হয়েছে?” শকুন্তলা কহিলেন, “হাঁ পিসি। আজি বড় অসুখ হয়েছিল; এখন অনেক ভাল আছি।” তখন গৌতমী কমণ্ডলু হইতে শাস্তিজল লইয়া শকুন্তলার সর্কশরীরে সেচন করিয়া কহিলেন, “বাছা! সুস্থশরীরে দীর্ঘজীবনী হয়ে থাক।” অনন্তর লতামণ্ডপে অননুয়া অথবা প্রিয়বদা কাহাকেও সন্নিহিত না দেখিয়া কহিলেন, “এই অসুখ, তুমি একলা আছ বাছা, কেউ কাছে নাই।” শকুন্তলা কহিলেন, “না পিসি! আমি একলা ছিলাম না, অননুয়া ও প্রিয়বদা বরাবর আমার নিকটে ছিল; এইমাত্র মালিনীতে জল আনিতে গেল।” তখন গৌতমী কহিলেন, “বাছা! আর রোদ নাই, অপরাহ্ন হয়েছে এস কুটির যাই।” শকুন্তলা অগত্যা তাহার অনুগামিনী হইলেন। রাজাও ‘আর আমি প্রিয়াশূত্র লতামণ্ডপে থাকিয়া কি করি’, এই বলিয়া শিবিরোদ্দেশে প্রস্থান করিলেন। [শকুন্তলা ১৮৫৪]

এখানে সন্মোদনে ও প্রত্যক্ষ উক্তির ব্যবহারে তত্ত্ব শব্দ ও সরল ক্রিয়া-রূপের প্রয়োগ বিশেষ লক্ষণীয়।

[৪] সীতা অন্তর্দিকে অঙ্গুলী নির্দেশ করিয়া বলিলেন, নাথ! দেখুন দেখুন, এদিকে আমাদের দক্ষিণাংগ্য প্রবেশ কেমন সুন্দর চিত্রিত হইয়াছে। আমার স্মরণ হইতেছে, এইস্থানে আমি সূর্য্যের প্রচণ্ড উত্তাপে নিতান্ত ক্লান্ত হইলে, আপনি হস্তস্থিত তালবৃন্ত আমার মস্তকের উপর ধরিয়া, আতপনিবারণ করিয়াছিলেন।

রাম বলিলেন, প্রিয়ে! এই সেই সকল গিরিতরঙ্গিণী-ভীরবর্তী তপোবন; গৃহস্থগণ, বাণপ্রস্থদ্বর্ষ্য অবলম্বন পূর্বক, এই সেই তপোবনের তরুতলে কেমন বিজ্ঞানমুখসেবায় সময়াতিপাত করিতেছেন

লক্ষণ বলিলেন, আৰ্য! এই সেই জনহানমধ্যবর্তী প্রশ্রবণগিরি। এই গিরির শিখরদেশ আকাশপথে সতত সঞ্চরমাণ জলধরমণ্ডলীর যোগে নিরন্তর নিবিড় নীলিমায় অলঙ্কৃত, অধিত্যাকাশদেশ ঘন সন্নিবিষ্ট বিবিধ বনপাদপসমূহে আচ্ছন্ন থাকতে, সতত শিথ, শীতল ও রমণীয়; পাদদেশে প্রসন্নসলিলা গোদাবরী তরঙ্গবিস্তার করিয়া প্রবলবেগে গমন করিতেছে।

[সীতার বনবাস ১৮৬০]

এই অংশের স্নিগ্ধ গম্ভীরঘোষ তৎসম শব্দাবলীর ধ্বনিরোলে কেবল কি পথের পাঁচালীর কিশোর অপূ মুগ্ধ হয়েছিল! বাঙালিমাত্রেই শতাব্দীযাবৎ এই ধ্বনিলালিত্য ও শব্দস্বংসারে মুগ্ধ হয়েছে।

[৫] স্কটল্যান্ডের অন্তঃপাতী ডগ্গী নগরে, এক দরিদ্রা নারী বাস করিতেন। তাঁহার একমাত্র শিশুসন্তান ছিল। বৃদ্ধা, অনেক কষ্টে ও অনেক পরিশ্রমে কিছু কিছু উপার্জন করিয়া, নিজের ও পুত্রের ভরণপোষণ সম্পন্ন করিতেন।

লেখা পড়া না শিখিলে মূৰ্খ হইবে, ও চিরকাল দুঃখ পাইবে, এই বিবেচনা করিয়া, তিনি লেখাপড়া শিখিবার নিমিত্ত, পুত্রকে এক বিদ্যালয়ে পাঠাইয়া দিলেন। পুত্রও, আন্তরিক যত্ন ও সবিশেষ পরিশ্রম সহকারে, বিলক্ষণ শিক্ষা কবিতো লাগিল।

ক্রমে ক্রমে তাহার বয়ঃক্রম দ্বাদশ বৎসর হইল। এই সময়ে, তাহার জননী পক্ষাঘাত রোগে আক্রান্ত হইলেন। তাঁহার অবয়ব সকল অবশ ও অকর্মণ্য হইয়া গেল। তিনি শয্যাগত হইলেন। ইতঃপূর্বে, তিনি যে উপার্জন করিতেন, তদ্বারা কোনও রূপে, গ্রাসাচ্ছাদন ও পুত্রের বিদ্যাশিক্ষার ব্যয় সম্পন্ন হইত, কিছুমাত্র উদ্ভূত হইত না; হতরাং তিনি কিছুই সঞ্চয় করিয়া রাখিতে পারেন নাই। এক্ষণে, তাঁহার পরিশ্রম করিবার ক্ষমতা যাওয়াতে, সকল বিষয়েই অতিশয় অসুবিধা উপস্থিত হইল। [আখ্যান মঞ্চরী ১ম ভাগ, ১৮৬০-৬৪]

এই অংশে হৃদয় সরল ও যৌগিক বাক্যগঠনে লেখকের নৈপুণ্য লক্ষণীয়। কমাচিহ্নের বহুল প্রয়োগ থেকে অসুধাবন করা যায় বিদ্যাসাগর অধীন

বাক্যাংশগুলির পারস্পরিক ও অর্থসাপেক্ষ বিভাগে কতটা স্বত্ববান ছিলেন। অল্পক্ষেদ রচনা করে অর্থমণ্ডল সৃষ্টিতে তাঁর প্রযত্ন এখানে লক্ষণীয়।

[৬] ‘বৎসে! আমি যে তোমায় আন্তরিক ভালবাসিতাম, তাহা তুমি বিলক্ষণ জান। আর, তুমি, তুমি যে আমায় আন্তরিক ভাল বাসিতে, তাহা আমি বিলক্ষণ জানি। আমি, তোমায় অধিকক্ষণ না দেখিলে, যার পর নাই অস্থখী ও উৎকণ্ঠিত হইতাম। তুমিও, আমায় অধিকক্ষণ না দেখিতে পাইলে, যার পর নাই অস্থখী ও উৎকণ্ঠিত হইতে; এবং, আমি কোথায় গিয়াছি, কখন আসিব, আসিতে এত বিলম্ব হইতেছে কেন, অহুক্ষণ, এই অল্পসন্ধান করিতে। এক্ষণে, এত দিন তোমায় দেখিতে না পাইয়া, আমি অতি বিষম অস্থখে কাল-হরণ করিতেছি। কিন্তু, তুমি এত দিন আমায় না দেখিয়া, কি ভাবে কাল-যাপন করিতেছ, তাহা জানিতে পারিতেছি না। বৎসে! যদিও তুমি, নিতান্ত নির্দম হইয়া, এ জন্মের মত, অন্তর্হিত হইয়াছ, এবং আমার নিমিত্ত আকুলচিত্ত হইতেছ কিনা, জানিতে পারিতেছি না; আর, হয় ত, এত দিনে আমায় সম্পূর্ণরূপে বিস্মৃত হইয়াছ, কিন্তু, আমি তোমায়, কশ্মিনকালেও, বিস্মৃত হইতে পারিব না। তোমার অদ্ভুত মনোহর মূর্তি, চিরদিনের নিমিত্ত, আমার চিত্তপটে চিত্রিত থাকিবেক। [প্রভাবতী সন্তাষণ, ১৮৬৪]

রাজকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায় হলেন বিদ্যাসাগরের বিশেষ স্নেহভাজন আত্মীয়। রাজকৃষ্ণের শিশুকল্পা প্রভাবতীকে বিদ্যাসাগর সমস্ত হৃদয় দিয়ে ভালবাসতেন। তার অকালমৃত্যুতে মর্মান্বিত শোকসম্প্রাপ্ত বিদ্যাসাগরের হৃদয় থেকে যে বেদনা উদ্ভিত হয়, তারই সাহিত্যরূপ প্রভাবতী সন্তাষণ। অসহ্য হৃদয়বেদনার বাহনরূপে বিদ্যাসাগর তাঁর গদ্যকে ব্যবহার করে কতটা কৃতকার্য হয়েছিলেন, প্রভাবতী সন্তাষণ তারই পবিচায়ক। এই রচনার প্রতিটি বাক্যে মর্মভেদী স্বর্ণণা ব্যক্ত হয়েছে।

[৭] ফাজিল চালাকেরা স্থির করিয়া রাখিয়াছেন, তাঁহাদের মত বিজ্ঞ বোঝা যোঝা ভ্রমণে আর নাই। তাঁহারা যে বিষয়ে সিদ্ধান্ত করেন, অন্তে যাহা বলুক তাঁহাদের মতে তাহা অভ্রান্ত ও অকাট্য। শুনিতে পাই, আমার এই ক্ষুদ্র মহাকাব্যখানি অনেকের পছন্দসই জিনিস হইয়াছে। সেই সঙ্গে ইহাও শুনিতে পাই, ফাজিল চালাকেরা রটাইতে আরম্ভ করিয়াছেন, ইহা বিজ্ঞাসাগর লিখিত। যাহারা সেরূপ বলেন, তাঁহারা যে নিম্নবিচ্ছিন্ন আনাড়ি তাহা এক কথায় সাব্যস্ত করিয়া দিতেছি।

এক গণ্ডা মাস অতীত হইল, বিদ্যাসাগর বাবুজী, অতি বিদকুটে, পেটের পীড়ায় বেয়াড়া জড়ীভূত হইয়া পড়িয়া লেজ নাড়িতেছেন, উঠিয়া পধ্য করিবার তাকত নাই। এ অবস্থায় তিনি এই মজাদার মহাকাব্য লিখিয়াছেন, একথা যিনি রটাইবেন, অথবা এ কথায় যিনি বিশ্বাস করিবেন, তাঁহার বিজ্ঞাবুদ্ধির দৌড় কত তাহা সকলে স্ব স্ব প্রতিভাবলে অনায়াসে উপলব্ধি করিতে পারেন। [‘কল্পচিং উপযুক্ত ভাইপোস্ত’ প্রণীত ব্রজবিলাস ১৮৮৪]

এই অংশের স্টাইল চলিত ভাষার স্টাইল। তদ্বৎ, দেশী, বিদেশী শব্দ প্রয়োগে বিদ্যাসাগরের উৎসাহ এখানে লক্ষণীয়। ‘ফাজিল চালাকেরা’, ‘পছন্দসই’, ‘আনাড়ি’, ‘বাবুজী’, ‘বিদকুটে’, ‘বেয়াড়া’, ‘তাকত’, ‘মজাদার’, ‘দৌড় কত’, ‘লেজ নাড়িতেছেন’— প্রভৃতি অনভিজাত শব্দের অকুণ্ঠ প্রয়োগ অমুধাবনযোগ্য। চলিত গদ্যের লঘুরীতি তাঁর দৃষ্টি এড়িয়ে যায় নি, এই সত্য এখানে প্রতিষ্ঠিত। শব্দ ব্যবহারে তাঁর সংস্কারমুক্ত মনের পরিচায়ক রূপে এই অংশটি অমুধাবনীয়। বিদ্রূপে ঠাট্টায় আক্রমণাত্মক ভঙ্গিতে এই অংশটি ঝকঝক করছে।

[৮] প্রথমবার কলিকাতায় আসিবার সময়, সিয়াখালায় সালিখার বাঁধা-রাস্তায় উঠিয়া, বাটনাবাটা শিলের মত একখানি প্রস্তর রাস্তার ধারে পোতা দেখিতে পাইলাম। কোতূহলাবিষ্ট হইয়া পিতৃদেবকে জিজ্ঞাসিলাম, বাবা রাস্তার ধারে শিল পোতা আছে কেন। তিনি, আমার জিজ্ঞাসা শুনিয়া, হাস্তমুখে কহিলেন, ও শিল নয়, উহার নাম মাইল ষ্টোন। আমি বলিলাম, বাবা, মাইল ষ্টোন কি, কিছুই বুঝিতে পারিলাম না। তখন তিনি বলিলেন, এটি ইংরেজী কথা, মাইল শব্দের অর্থ ক্রোশ; ষ্টোন শব্দের অর্থ পাথর; এই রাস্তার আধ আধ ক্রোশ অন্তরে, এক একটি পাথর পোতা আছে; উহাতে এক, দুই, তিন প্রভৃতি অঙ্ক খোদা রহিয়াছে; এই পাথরের অঙ্ক উনিশ, ইহা দেখিলেই লোকে বুঝিতে পারে, এখান হইতে কলিকাতা উনিশ মাইল, অর্থাৎ সাড়ে নয় ক্রোশ। এই বলিয়া, তিনি আমাকে ঐ পাথরের নিকট লইয়া গেলেন। [স্বরচিত বিদ্যাসাগর-চরিত ১৮৯১]

এই অংশের বাক্যগঠন ও পদবিভাগ পূর্বাপেক্ষা সহজতর। শব্দ প্রয়োগে লেখকের সংস্কারমুক্তি লক্ষণীয়; ইংরেজী ও তদ্বৎ শব্দের অনায়াস ব্যবহার সহজেই চোখে পড়ে। বাক্যের স্বচ্ছন্দ গতি ও সাবলীলতা লক্ষণীয়।

বিদ্যাসাগর “বাংলাভাষার প্রথম যথার্থ শিল্পী” : রবীন্দ্রনাথের এই উক্তিটি

বিদ্যাসাগর সম্পর্কে বারবার স্মরণযোগ্য। ‘গ্রাম্য পাণ্ডিত্য’ ও ‘গ্রাম্য বর্বরতা’ পরিহার করে বাংলা সাধু গদ্যের একটি মধ্যগা রীতির আবিষ্কারক রূপে বিদ্যাসাগর চিরস্মরণীয় হয়ে আছেন। বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যে ‘অনতিলক্ষ্য ছন্দঃ স্রোত’ সঞ্চার করে দিয়েছিলেন, পদবিজ্ঞাসে হুনিয়ম ও শৃঙ্খলা এনেছিলেন এবং গদ্যরীতির বিচিত্র পরীক্ষা করেছিলেন। বোধোদয়-কথামালা, শকুন্তলা-সীতার বনবাস, বিতর্ক পুস্তক ও প্রভাবতী সম্ভাষণ : গদ্যের নানা রূপ ও রীতির মধ্য দিয়ে বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যকে সমৃদ্ধ করেছিলেন।

বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যের একটি রাজপথ তৈরি করে দিয়েছিলেন, সে পথে পরবর্তীকালে বহুতর পদাতিকের আগমন হয়েছে। বিদ্যাসাগরের এটাই প্রধান কীর্তি, রবীন্দ্রনাথের কথায়, “বিদ্যাসাগরের প্রধান কীর্তি বঙ্গভাষা”।

তাই বলে কি বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতি ফ্রটিহীন? তা নয়। বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতিকে বলা যায় সৈনিক বা রাজেন্দ্রাণী। বিদ্যাসাগরী ভাষা অশ্রুবেগে আকুল হয়ে কখনও হোঁচট খায় না, প্রস্তুত-মন্সণ রাজপথ দিয়ে ব্যূহবদ্ধ সৈনিক-শ্রেণীর মতো তালে তালে পা ফেলে এগিয়ে যায়। মানসিক আবেগস্পন্দিত গদ্যের জন্তে আমাদের কিছুকাল অপেক্ষা করতে হয়। আবার তা রাজেন্দ্রাণীর মতো সম্মান ও অভিজাত। দৈনন্দিন জীবনের নানা কাজে তাকে ব্যবহার করা যায় না, তা সর্বত্রগামিনী নয়; তা স্থিতিস্থাপক নয়। বাংলা গদ্যভাষায় আবেগধর্মিতা ও স্থিতিস্থাপকতা এলো পরবর্তী পর্বে—বঙ্কিমচন্দ্রের হাতে। বিদ্যাসাগরের গদ্যস্টাইলের উপাদান বাংলা ভাষাপ্রকৃতির অঙ্কুর সংস্কৃত শব্দ; তার বাকগঠনরীতি অষ্টাদশ শতকের ইংরেজি গদ্যের অনুসারী। দুয়ে মিলে বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতি; তা বাংলা গদ্যকে দিয়েছে সৌন্দর্য ও কল্পনাধর্মিতা, বিবরণাত্মক বস্তুনিষ্ঠতা ও সাব্যস্ততা, ধ্বনিরোল ও ছন্দঃস্পন্দ। বাংলা গদ্যের পরবর্তী ঐশ্বর্যে ভিত্তিভূমি বিদ্যাসাগরী গদ্য।

তত্ত্ববোধিনী মাসিক পত্রিকার প্রথম বার্ষিক বৎসরের (১৮৪৩-৪৪) সম্পাদক, তত্ত্ববোধিনী পাঠশালার শিক্ষক (১৮৪০), নর্ম্যাল স্কুলের প্রধান শিক্ষক (১৮৫৫) অক্ষয়কুমার দত্ত (১৮২০-৮৬) বাংলা গদ্যের একজন প্রধান লেখক। তাঁর জীবনদৃষ্টি ও গদ্যরীতির মধ্যে সম্পর্ক ছিল নিবিড়। তিনি ছিলেন যুক্তিবাদী, অজ্ঞেয়বাদী। তিনি ঈশ্বর ও ব্রহ্মাণ্ডকে বিজ্ঞানবুদ্ধি দিয়ে বুঝতে চেয়েছিলেন। দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁকে নাস্তিক বলতেন।

অক্ষয়কুমার ও বিদ্যাসাগর ছিলেন তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার গ্রন্থাধ্যক্ষ (সম্পাদক মণ্ডলীর সদস্য)। বিদ্যাসাগরের সঙ্গে অক্ষয়কুমারের অনেক বিষয়েই মতের মিল ছিল।

অক্ষয়কুমারের গদ্যরচনা তাঁর মানসিকতার দর্পণ। নিম্নগত বিবরণ তাঁর মানসিকতার পরিচায়ক।

“বাংলা গদ্যসাহিত্যে যে দুইজন প্রতিভাবান পুরুষ এক নবযুগ আনিতেছিলেন—ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর ও অক্ষয়কুমার দত্ত—তাঁহারা দুজনেই আধ্যাত্মিকতার চেয়ে নৈতিকতাকেই বড় বলিয়া জানিতেন।... অক্ষয়কুমার দত্ত ঈশ্বরের কাছে প্রার্থনা করার আবশ্যকতাই স্বীকার করিতেন না। তিনি বলিতেন, ‘কৃষিজীবী লোক পরিশ্রম করিয়া শস্য লাভ করে; কিন্তু জগদীশ্বরের সমীপে প্রার্থনার দ্বারা কোন কৃষকের কশ্মিন্‌কালেও শস্যলাভ হয় নাই।’ তিনি বীজগণিতের সমীকরণ প্রণালীতে প্রার্থনার শক্তি যে কিছু নয় তাহা নিম্নলিখিত রূপে দেখাইয়াছিলেন—‘পরিশ্রম=শস্য। পরিশ্রম ও প্রার্থনা= শস্য। অতএব, প্রার্থনা=০।’.....”

“একবার রাজনারায়ণ বসু মেদিনীপুর ব্রাহ্মসমাজে একটা বক্তৃতা করেন। সেই বক্তৃতা দেবেন্দ্রনাথের অত্যন্ত ভাল লাগিয়াছিল; কিন্তু তত্ত্ববোধিনী সভার গ্রন্থাধ্যক্ষেরা তাহা পত্রিকায় প্রকাশযোগ্য মনে করেন নাই।

দেবেন্দ্রনাথ তাঁহার পত্রে লিখিতেছেন, (২৬ ফাল্গুন, ১৭৭৫ শক)—‘এ বক্তৃতা আমার বন্ধুদিগের বাহারা শুনিলেন তাঁহারাই পরিতৃপ্ত হইলেন ; কিন্তু আশ্চর্য এই যে তত্ত্ববোধিনী সভার গ্রন্থাধ্যক্ষেরা ইহাকে তত্ত্ববোধিনী পত্রিকাতে প্রকাশযোগ্য বোধ করিলেন না । কতকগুলান নাস্তিক গ্রন্থাধ্যক্ষ হইয়াছে, ইহারদিগকে এ পদ হইতে বহিষ্কৃত না করিয়া দিলে আর ব্রাহ্মধর্ম প্রচারের সুবিধা নাই ।’ ” [অজিতকুমার চক্রবর্তী-রচিত ‘মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর’, ১৯১৬, পৃ ২৪০-৪১ ॥ ‘মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের আত্মজীবনী’, পরিশিষ্ট ৫৫, ৪র্থ সং, পৃ ৪১১-১২]

তত্ত্ববোধিনী পাঠশালায় শিক্ষকতা করার সময়ে অক্ষয়কুমার ভূগোল ও পদার্থবিদ্যার উপর দুটি ছাত্রপাঠ্য বই লেখেন । এই ‘ভূগোল’ (১৮৪১) ও ‘পদার্থবিদ্যা’ (১৮৫৬) তত্ত্ববোধিনী সভা কর্তৃক প্রকাশিত হয় । ১৮৪২ খৃষ্টাব্দে প্রসন্নকুমার ঘোষের সহযোগিতায় অক্ষয়কুমার ‘বিদ্যাদর্শন’ মাসিক পত্রিকা প্রকাশ করেন । পত্রিকা প্রকাশের উদ্দেশ্য ব্যাখ্যা করে প্রথম সংখ্যায় অক্ষয়কুমার লেখেন :

“সম্প্রতি এই পত্রের বিশেষ তাৎপর্য ব্যক্ত করিবার জন্য সংক্ষেপ বিবরণ নিম্নদেশে প্রকাশ করিতেছি । এতৎ পত্রে এমত সকল বিষয়ের আলোচনা হইবেক, যদ্বারা বঙ্গভাষায় লিপি বিদ্যার বর্তমান রীতি উত্তম হইয়া সহজে ভাব প্রকাশের উপায় হইতে পারে । যত্নপূর্বক নীতি ও ইতিহাস, এবং বিজ্ঞান প্রভৃতি বহু বিদ্যার বৃদ্ধি নিমিত্ত নানা প্রকার গ্রন্থের অণুবাদ করা যাইবেক এবং দেশীয় কুরীতির প্রতি বহুবিধ যুক্তি ও প্রমাণ দর্শাইয়া তাহার নিবৃত্তির চেষ্টা হইবেক ।”

অক্ষয়কুমার যুক্তি ও বিজ্ঞান-মনোভাবকে জীবনের প্রধান আশ্রয় বলে জেনেছিলেন । তাঁর গদ্যবীতি এই মনোভাবেরই প্রতিফলন মাত্র ।

তাঁর সম্পর্কে দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের দুটি মন্তব্য তাৎপর্যপূর্ণ ।

“ওদিকে অক্ষয়কুমার দত্ত একটা ‘আত্মীয়সভা’ (১৮৫২) বাহির করিলেন, তাহাতে হাত তুলিয়া ঈশ্বরের স্বরূপ মোমাংসা হইত । যথা, একজন বলিলেন, ‘ঈশ্বর আনন্দস্বরূপ কি না ?’ বাহার বাহার আনন্দস্বরূপে বিশ্বাস আছে, তাহার হাত উঠাইল । এইরূপে অধিকাংশের মতে ঈশ্বরের স্বরূপের সত্যাসত্য নির্দ্বারিত হইত ।” (আত্মচরিত, ত্রিংশ পরিচ্ছেদ)

“আমি কোথায়, আর তিনি কোথায় ! আমি খুঁজিতেছি ঈশ্বরের সহিত

আমার কি সম্বন্ধ, আর তিনি খুঁজিতেছেন, বাহ্য বস্তুর সহিত মানবপ্রকৃতির কি সম্বন্ধ। আকাশ পাতাল প্রভেদ! ফলতঃ আমি তাঁহার জ্ঞায় লোককে পাইয়া তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার আশাস্বরূপ উন্নতি করি। অমন রচনার সৌষ্ঠব তৎকালে অতি অল্প লোকেরই দেখিতাম।” (তদেব, সপ্তম পরিচ্ছেদ)

অক্ষয়কুমারের মানস-প্রকৃতির পরিচয় এই দুই মন্তব্যে পাই। দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর কোনোবিষয়েই মতের মিল হয় নি, তথাপি দেবেন্দ্রনাথ তাঁকেই তত্ত্ববোধিনীর সম্পাদক নিযুক্ত করেছিলেন তাঁর “রচনার সৌষ্ঠবে”র জন্ত।

এই রচনাসৌষ্ঠব বা গদ্যরীতির পরিচয় গ্রহণ করা যাক। অক্ষয়কুমারের গদ্য কাব্যগুণসমৃদ্ধ ভাববাহী গদ্য নয়, সরস বৈচিত্র্যপূর্ণ ধ্বনিসমৃদ্ধ গদ্য নয়, যুক্তিপ্ৰধান ভাববাহী টেকসই নীরস বস্তুসর্বস্ব গদ্য। তার প্রস্তুতকাঠিন্য ও আবেগমুক্ত সত্যাদিদৃষ্টি, যথার্থ্য ও অতি সংহতি, মাধুর্যহীনতা ও শুষ্কতা পাঠকের মনে ভয়মিশ্রিত আশঙ্কা জাগায়। এই গদ্যরীতি পাঠককে দূরে ঠেলে দেয়, কাছে টানে না। তবু সেদিন এই গদ্যরীতির প্রয়োজন ছিল। বিষয়বস্তুর উপযোগিতা ও ব্যবহারযোগ্যতা এই গদ্যরীতির ছিল; তা বাহ্যল্যবজিত ও যথার্থ, গুরুচিন্তার ভারবহনে সমর্থ। হ্রস্ব দর্শন ও বিজ্ঞান-চিন্তাকে সরল প্রাঞ্জল গদ্যে প্রকাশের নৈপুণ্য অক্ষয়কুমারের ছিল। তৎসমন্বয়বাহ্য তাঁর গদ্যকে দিয়েছিল প্রাঞ্জলতা, স্বচ্ছচিন্তা ও যুক্তিবিচার এনেছিল কঠিন সারল্য। বিদ্যাসাগর ও দেবেন্দ্রনাথের সহযোগী হওয়া সত্ত্বেও অক্ষয়কুমারের গদ্যে তাঁদের গদ্যরীতির মাধুর্য ও আবেগ, সরসতা ও নমনীয়তা সঞ্চারিত হয় নি। রাম-মোহন রায় ও কৃষ্ণমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়ের যুক্তিপন্থী গদ্যের গতিহীনতা ও পদাঙ্কয়ের দুর্বলতা অক্ষয়কুমারের গদ্যে ছিল না, কিন্তু পরবর্তী কালের হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ও রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদীর গদ্যের বৈচিত্র্য, সরসতা ও লালিত্য ছিল না। তবে একথা অবশ্যস্বীকার্য যে, হ্রস্ব দর্শন ও বিজ্ঞান-আলোচনার উপযোগী বাংলা গদ্য তিনিই প্রথম ব্যবহার করেন।

অক্ষয়কুমারের প্রধান বইগুলি হচ্ছে—‘বাহ্যবস্তুর সহিত মানবপ্রকৃতির সম্বন্ধ বিচার’ (দুই ভাগ ১৮৫১, ১৮৫৩), ‘চারু পাঠ’ (তিন ভাগ ১৮৫৩, ’৫৪, ’৫৯), ‘ধর্মনীতি’ (১৮৫৫), ‘পদার্থবিদ্যা’ (১৮৫৬), ‘ভারতবর্ষীয় উপাসক সম্ভাষণ’ (দুই ভাগ ১৮৭০, ১৮৮০)।

এখন অক্ষয়কুমারের গদ্যের কালাত্মক পরিচয় গ্রহণ করি।

[১] নদীর শ্রোতে স্নিগ্ধ হইয়া তাহার উৎপত্তিস্থান অন্বেষণ করিলে যে

প্রকার পর্বতশিখরের প্রতি দৃষ্টি হয়, বায়ুপ্রবাহে নৌগন্ধের জ্ঞান প্রাপ্ত হইয়া তাহার আকর অন্বেষণ করিলে যে প্রকার মনোহর পুষ্পোদ্যানের স্মরণ হয়, তদ্রূপ এই বর্তমান জ্ঞানের বুদ্ধি ও তৎফল সৌভাগ্যের উপক্রম আলোচনা করিয়া সেই পরম হিতৈষির নাম ও সেই পরম দয়াল ব্যক্তির চরিত্র স্মরণ হইতেছে, যাহার উপকার দ্বারা এদেশ পূর্ণ রহিয়াছে, যাহার দয়াকে হৃদয়ঙ্গম করিয়া ভারতবর্ষের লোক কৃতজ্ঞতা রসে আত্ম-রহিয়াছেন, যাহার নামকে স্মারি করিবার জন্ত এই সাংসারিক সভা প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে, এবং যাহার গুণানুবাদ করিবার জন্ত আমরা অদ্য এই অটালিকাতে একত্র হইয়াছি— এই মহাত্মার নাম শ্রীযুক্ত ডেভিড হেয়ার সাহেব। তাঁহার এই সত্য জ্ঞান ছিল, যে পরের উপকার জন্ত তাঁহার জন্ম, এবং পরের উপকার তাঁহার জীবনের সমুদয় কার্য্য; এবং শরীর, বুদ্ধি, সম্পত্তি সমুদয় তিনি পরের হিতের জন্ত সমর্পণ করিয়াছিলেন। তিনি স্বদেশ হইতে ভারতবর্ষকে ভিন্ন জানিতেন না। এই সত্যের প্রতি তাঁহার দৃঢ় প্রত্যয় ছিল, যে পৃথিবী তাঁহার জন্মভূমি, এবং সমুদয় মহত্ত্ব তাঁহার পরিবার। [শ্রীযুক্ত ডেভিড হেয়ার সাহেবের নাম স্মরণার্থ তৃতীয় সাংসারিক সভার বক্তৃতা, ১৮৪৫]

এই অংশের সাবলীলতা ও সারল্য লক্ষণীয়।

[২] বিশ্বনিয়ন্তার নিয়ম লঙ্ঘন হওয়াতে, পরম সুখোদ্দেশ্য উদ্ধাহ-ক্রিয়াও অশেষ যাতনার মূল হইয়াছে, পরস্পর বিরুদ্ধ-স্বভাব, অসম-বুদ্ধি ও বিপরীত মতাবলম্বী স্ত্রী-পুরুষের পাণিগ্রহণ হইলে, উভয়কেই যাবজ্জীবন বিষম যন্ত্রণা ভোগ করিতে হয়। মানসিক ভাব ও বুদ্ধিচালনা কিঞ্চিৎ বৈলক্ষণ্য থাকাতে, কত কত দম্পতি মহা অসুখে কাল যাপন করিয়া থাকেন। উভয়ের মানসিক বৈলক্ষণ্যই অনৈক্য ঘটায় একমাত্র কারণ। যদিও প্রথম উত্তমে তাঁহাদের প্রণয় সঞ্চার হইলেও হইতে পারে, কিন্তু তাহা অধিককাল স্থায়ী হয় না। পরম সুন্দরী ভার্ধ্যার কুহুম সদৃশ মনোহর লাবণ্যও অবিলম্বে অতি মলিন বোধ হয়, এবং পূর্বে যে অপ্রণয় রূপ অগ্নিকণা মোহরূপ নিবিড় আবরণে আচ্ছন্ন ছিল, তাহাও ক্রমে ক্রমে প্রজ্জ্বলিত হইতে থাকে। [বাহুবন্তর সহিত মানবপ্রকৃতির সম্বন্ধ বিচার, ১৮৫১]

[৩] পরমেশ্বর মহত্ত্বকে যে-সমস্ত উৎকৃষ্ট গুণে ভূষিত করিয়াছেন, তন্মধ্যে ধর্ম সর্বাপেক্ষা প্রধান। তিনি ভূমণ্ডলস্থ সমুদয় প্রাণীকেই ইন্দ্রিয়সুখসম্ভোগে সমর্থ করিয়াছেন, তাহার মধ্যে মহত্ত্বকে জ্ঞান ও ধর্মমাল্যে অধিকারী করিয়া

সর্বাপেক্ষা শ্রেষ্ঠ করিয়াছেন। এই দুই বিষয়ের ক্ষমতা থাকাতে, মহুগ্ন-নামের এত গৌরব হইয়াছে, এবং এই দুই বিষয়ে কৃতকার্য হইলেই মহুগ্নের যথার্থ মহত্ব উৎপন্ন হয়; সুখ যে এমন অনির্কটনীয় পরম প্রার্থনীয় পদার্থ, ধর্ম্মস্বরূপ রত্নজ্যোতি তদপেক্ষা ও শতগুণে উৎকৃষ্ট। [ধর্ম্মনীতি, ১৮১৫]

[৪] চক্ষু, কণ, নাসিকা প্রভৃতি ইন্দ্রিয় দ্বারা যে সকল বস্তু প্রত্যক্ষ করা যায়, সে সমুদয়ই জড় পদার্থ।

জড় পদার্থ দুই প্রকার : সজীব ও নিজ্জীব। যাহার জীবন আছে, অর্থাৎ যথাক্রমে জন্ম, বৃদ্ধি, হ্রাস ও মৃত্যু হয় তাহাকে সজীব কহে; যেমন পশু, পক্ষী, কীট, পতঙ্গ, বৃক্ষ, লতা ইত্যাদি। আর যাহার জীবন নাই, স্তব্ধতাং যথাক্রমে জন্ম, বৃদ্ধি, হ্রাসাদি হয় না, তাহাকে নিজ্জীব বলা যায়, যেমন, প্রস্তর, মৃত্তিকা, লৌহ ইত্যাদি।

যে বিজ্ঞা শিক্ষা করিলে নিজ্জীব জড় পদার্থের গুণ ও গতির বিষয় জ্ঞাত হওয়া যায়, তাহার নাম পদার্থ-বিজ্ঞা। [পদার্থ-বিজ্ঞা, ১৮৫৬]

উপরিধৃত তিনটি (২, ৩, ৪ সংখ্যক) উদাহরণ অক্ষয়কুমারের যুক্তিপন্থী গভীরতীর প্রকৃষ্ট পরিচয়স্থল। এই বাহ্যাবজিত, যথাযথ, বস্তুসর্বস্ব, গভবর্ণনা বিজ্ঞান ও দর্শন-চিন্তাকে প্রাঞ্জল রূপে উপস্থিত করেছে। তা মাধুর্যবর্জিত হতে পারে, কিন্তু প্রসাদগুণবিশিষ্ট।

[৫] আহা কি দেখিলাম! এমন অভূত স্বপ্ন কখনও দেখি নাই। এমনত কলরব পরিপূর্ণ লোকাকীর্ণ স্থানও কোথাও দৃষ্টি করি নাই। এই অসীম ভূমিখণ্ডের মধ্যস্থলে, এক পরম শোভাকর অপূর্ব পর্বত দর্শন করিলাম। সে পর্বত এত উচ্চ যে, তাহার শিখর নভোমণ্ডলস্থ মেঘসমুদয় ভেদ করিয়া উঠিয়াছে। তাহার পার্শ্বদেশ অত্যন্ত বন্ধুর ও ছরারোহ; মহুগ্ন ব্যতিরেকে আর কোন জন্তুর তথায় আরোহণ করিবার সামর্থ্য নাই। আমি অতিশয় কোতূহলাক্রান্ত হইয়া কখনও অনিমেঘ উর্দ্ধ নয়নে পর্বতের প্রতি দৃষ্টিপাত করিতেছিলাম, কখনও বা লোকসমারোহ এবং তাহাদের বিবিধ-বিষয়ক যত্ন, চেষ্টা, ঔৎসুক্যাদি নিরীক্ষণ ও পর্য্যালোচন করতঃ ইত্যন্ততঃ পদচারণা করিতেছিলাম।

[স্বপ্নদর্শন—কীর্ত্তিবিষয়ক, চারুপাঠ, তৃতীয় ভাগ, ১৮৫২]

রূপকাবরণের অন্তরালে মানব জীবনের সত্যকে উপস্থিত করার দুর্লভ কাব্যিক এখানে অক্ষয়কুমার অবহেলার পালন করেছেন। চারুপাঠ

অক্ষয়কুমারের সর্বাঙ্গিক সমাদৃত বই। বহু বৎসর ধরে এই গ্রন্থ ছাত্রসমাজের ভাষাশিক্ষা ও জ্ঞানবৃদ্ধির সহায়ক হয়েছে। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা থেকে বলতে পারি বিদ্যালয়ের পাঠ্যপুস্তকে উদ্ধৃত চারুপাঠের অংশবিশেষ আমাদের কাছে ছুঁতে গেলে নি, প্রাঞ্জল বলেই মনে হয়েছিল। এখানেই চারুপাঠের গন্তরীতির সার্থকতা।

[৬] চৈতন্য-সম্প্রদায়ের শাখা, বিন্দুধারী ও অতিবড়ী

উৎকল দেশে বিন্দুধারী ও অতিবড়ী নামে দুই প্রকার বৈষ্ণব আছে। ঐ উভয়েই বিগ্রহ-সেবা, মচ্ছব-দান ও অপরাপর অনেক অংশে বাঙ্গলা-দেশীয় গোড়-বৈষ্ণবদের তায় ধর্মানুষ্ঠান করে। তিলক সেবা বিষয়ে পরস্পর কিছু বিভিন্নতা থাকতেই, ঐ দুইটি নাম উৎপন্ন হইয়াছে। বিন্দুধারীরা ললাটদেশে জয়গলের মধ্যস্থলে কিছু উপবিভাগে গোপীচন্দ্রনেব একটি ক্ষুদ্র বিন্দুধারণ করে এই নিমিত্ত ইহাদের নাম বিন্দুধারী। অতিবড়ীরা নাসাগ্র হইতে কেশেব উর্দ্ধপুণ্ড করিয়া থাকে। ইহাবা ভোর-কপীন ধারণ করে, মঠধারী ও স্থাপিত বিগ্রহের পূজারী হয় এবং গুরুত্বপদ গ্রহণ পূর্বক কায়স্থাদি নানাবর্ণকে মন্ত্রশিষ্য করিয়া থাকে। উৎকল-দেশীয় বৈষ্ণবগণের মধ্যে ইহাবা প্রধান বলিয়া পরিগণিত।

উৎকল-নিবাসী জগন্নাথ দাস নামে একটি বিরক্ত বৈষ্ণব এই সম্প্রদায়ের প্রবর্তক। এইরূপ প্রবাদ আছে যে, তিলক-সেবা বিষয়ে চৈতন্য প্রভুর সহিত তাঁহার বাদান্তবাদ হয়। তিনি প্রভুর মতে সন্মত হন নাই, এই নিমিত্ত উল্লিখিত প্রভু ক্রুদ্ধ হইয়া তাঁহাকে বলেন, তুমি অহঙ্কার পরবশ হইয়া আমার মতের অগ্রথাচরণ করিতেছ; তুমি অতি বড় লোক; আমি তোমাকে পরিত্যাগ করিলাম। তদবধি ঐ জগন্নাথ দাস ও তাঁহার মতাবলম্বী বৈষ্ণব-দল অতিবড়ী বলিয়া প্রসিদ্ধ হন। তিনি উৎকল-ভাষায় শ্রীভাগবত অলুবাদ করেন।

বিন্দুধারীদের মধ্যে ব্রাহ্মণ, খণ্ডিত, কর্মকার প্রভৃতি অনেক জাতি বিনিবিষ্ট আছে। এই সম্প্রদায়ে শূদ্রজাতীয়েরা ভেক লইয়া ভোর-কপীন ধারণ করে; তদনন্তর তীর্থ-ভ্রমণে প্রবৃত্ত হইয়া নবদ্বীপ বৃন্দাবন প্রভৃতি নানা তীর্থ পর্যটন করে; করিলে পর, প্রকৃতরূপ বৈষ্ণবত্ব-পদ প্রাপ্ত হইয়া দেবতা-পূজা ও মন্ত্রোপদেশ-প্রদানে অধিকারী হয়। ব্রাহ্মণ বিন্দুধারীদের ব্যবহার কিছু ভিন্ন। তাঁহাদের উক্তরূপ তীর্থভ্রমণাদি করা তাদৃশ আবশ্যক নয়। খণ্ডিত প্রভৃতি

শূত্র বিন্দুধারীরা ব্রাহ্মণ শূত্র নানা জাতিকে শিষ্টা করে। [ভারতবর্ষীয় উপাসক সম্প্রদায়, প্রথম ভাগ, ১৮৭০ ॥ দ্বিতীয় সংস্করণ, ১৮৮৮, প্রহ্লাংশ, পৃ ২৩১-৩০]

প্রবন্ধ-গণের সবকটি গুণই এখানে বর্তমান। যথাযথ, আবেগবর্জিত, পরিমিত; অলংকার-বিশেষণ-বর্জিত এই গল্পরীতির আভিধানিক স্পষ্টতা ও স্বচ্ছতা লক্ষণীয়। এই গল্পাংশের শিরোনাম-বিত্তক বিষয়বিশ্লেষণ ও অল্পক্ষেদ-রচনাশক্তি আমাদের মনোযোগ আকর্ষণ করে। সমগ্র গ্রন্থটিই এইভাবে বিস্তৃত। চিন্তার সূক্ষ্মত্ব বিস্তার ও নিমোহ যুক্তি-অল্পস্বত্ব প্রবন্ধ-গণের অত্যন্ত বৈশিষ্ট্য। এইসব বৈশিষ্ট্যের জন্য অক্ষয়কুমারকে বাংলায় প্রবন্ধ-গণের প্রথম সার্থক শিল্পী বলা যায়।

[৭] এ বিষয়ের বৈদিক প্রমাণ যাহা কিছু উদ্ধৃত হইল, তাহার ফলিতার্থ এই যে, ঋগ্বেদসংহিতাসারে, আদিত্য-বিশেষ বিষ্ণু অর্থাৎ সূর্য্য উদয়-কালে উদয়গিরিতে, মধ্যাহ্নকালে অন্তরীক্ষে, এবং অস্ত-কালে অস্ত-গমন-স্থলে পদ-বিক্ষেপ করেন; আর শতপথ ব্রাহ্মণ অনুসারে, যজ্ঞ-স্বরূপ বামন-রূপী বিষ্ণু কৌশলক্রমে অসুরগণকে ছলনাপূর্ব্বক অবনিমণ্ডল অধিকার করিয়া লন। এই সৌর-কীর্ত্তি ও যজ্ঞ-মহিমা-প্রতিপাদক বৈদিক উপাখ্যান হইতে সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়কর্ত্তা বৈকুণ্ঠ-বাসী পৌরাণিক বিষ্ণু বামনাবতার-বিষয়ক কি অদ্ভুত উপাখ্যানই উদ্ভাবিত হইয়াছে। হিন্দু সমাজে তাহা স্প্রসিদ্ধই আছে, অতএব বাহ্য-ভয়ে এতলে আর লিখিত হইল না। ভাগবতের অষ্টম স্কন্ধের সপ্তদশ অবধি ত্রয়োবিংশ অধ্যায় পর্য্যন্ত, পদ্মপুরাণের উত্তরখণ্ডের আটচল্লিশ ও উনপঞ্চাশ অধ্যায় এবং বামনপুরাণের পঁচাত্তর অধ্যায় পাঠ করিলেই সবিশেষ জানিতে পারা যাইবে। সেই উপাখ্যানের মধ্যে বৈদিক ও পৌরাণিক বিষ্ণুর অভেদ প্রতিপাদন উদ্দেশে একটি কৌশলও প্রকাশ করা হইয়াছে। বৈদিক বিষ্ণু আদিত্য-বিশেষ। বামন-রূপী পৌরাণিক বিষ্ণু অদিত্যের পুত্র; স্ততরাং তিনিও আদিত্য। ইহা হইলে, উভয় বিষ্ণুতে এ অংশে স্তন্দর ঐক্য বহিয়া যায়। [ভারতবর্ষীয় উপাসক সম্প্রদায়, দ্বিতীয় ভাগ, ১৮৭৩ ॥ দ্বিতীয় সংস্করণ, ১৯০৭, উপক্রমণিকা-অংশ, পৃ ২৪৩]

এখানে বৈদিক বিষ্ণু ও পৌরাণিক বিষ্ণুর স্বরূপ ও প্রকৃতি বিচার করা হয়েছে। হরুহ দার্শনিক তত্ত্ব বিচারে অক্ষয়কুমারের নৈপুণ্য এখানে প্রকাশিত; সেইসঙ্গে হরুহ বিষয়কে সরল ও যথাযথরূপে উপস্থাপনের কৃতিত্বও ব্যক্ত

হয়েছে। যুক্তি ও বিচারপদ্ধতির অঙ্গস্বরূপ করে বক্তব্য প্রতিষ্ঠার একাগ্রতা ও লক্ষণীয়। এই অংশের গল্পরীতি এই বিচারপদ্ধতির যোগ্যবাহন। গাণিতিক যুক্তিবদ্ধতা, আভিধানিক স্পষ্টতা ও বৈজ্ঞানিক শৃঙ্খলা এই গল্পের মূল কথা। সে-কারণেই এই গল্প আতিশয্যবর্জিত, অনলংকৃত, স্বাধীন ও স্বচ্ছ। বলা বাহুল্য, প্রবন্ধ-গল্পের এই সব গুণ লেখকের বিজ্ঞানী মনেরই প্রতিকলন।

অক্ষয়কুমারের গল্প ইন্টেলেক্টের গল্প, ইমোশনের গল্প নয়। বিজ্ঞানসাগরের গল্পকে বলা যায় কথা-গল্প, তাতে আছে আবেগ, সরসতা, সাহিত্যগুণ। তাতে লেগেছে ব্যক্তিগত হৃদয়বেদনা ও কল্পনার ছোঁয়াচ। ধ্বনিরোল ও ছন্দঃস্পন্দ, অলংকার ও বিশেষণ বিজ্ঞানসাগরের গল্পে আছে, কারণ কথাসাহিত্যের গল্পের তা আবশ্যকীয় উপাদান। রবীন্দ্রনাথের মন্তব্যে (বিজ্ঞানসাগর চরিত, ১৩০২) এই সত্যেরই ইঙ্গিত পাই (পূর্ববর্তী অধ্যায় দ্রষ্টব্য)।

অক্ষয়কুমারের গদ্যকে বলা যায় চিন্তার গদ্য বা প্রবন্ধ-গদ্য। তা অলংকার ও বিশেষণ বর্জিত; তা বস্তুসর্বস্ব, যথাযথ, আবেগবর্জিত ও পরিমিত। অক্ষয়কুমারের গদ্যে আভিধানিক স্পষ্টতা ও সারল্য অনায়াসলক্ষণীয়। যুক্তি ও বিচার-পদ্ধতির অঙ্গস্বরূপ করে অক্ষয়কুমার প্রবন্ধ লিখেছেন। ‘পদার্থবিদ্যা’ গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত চতুর্থ উদাহরণে গাণিতিক শৃঙ্খলা ও যুক্তিবদ্ধতা লক্ষ্য করা যায়। এখানে ভাষা স্বাধীন, আতিশয্যবর্জিত, অনলংকৃত। ‘বাহুবল্লভ সহিত মানবপ্রকৃতির সম্বন্ধ বিচার’ গ্রন্থের শিরোনাম-বিভক্ত বিষয়বিভাগ ও অল্পহৃদ রচনার পদ্ধতি অক্ষয়কুমারের বৈজ্ঞানিক মনের পরিচায়ক, চিন্তার শৃঙ্খলা বিস্তারের দ্যোতক। উপমা, উৎপ্রেক্ষা ও বিশেষণ অক্ষয়কুমারকে আকৃষ্ট করে নি। নিরাসক্ত নৈব্যক্তিক নিবিকার আবেগহীন ভঙ্গিতে অক্ষয়কুমার তুরহ দর্শন ও বিজ্ঞানচিন্তাকে সরল ও যথাযথরূপে উপস্থাপনেই রচনার সার্থকতা খুঁজে পেয়েছেন। এই প্রবন্ধ-গদ্য পরবর্তী সকল প্রবন্ধলেখককে প্রভাবিত করেছে। রাজেন্দ্রলাল মিত্র, ভূদেব মুখোপাধ্যায়, বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ও তার শিষ্যবৃন্দ, যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যানিধি, রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী এই প্রবন্ধ-গদ্যকে আশ্রয় করে তাঁদের বক্তব্য উপস্থিত করেছেন। ব্যক্তির চিন্তাকে বিশ্বনীতির সঙ্গে, সমাজের গতিতে প্রাকৃতিক নীতিনিয়মের সঙ্গে যুক্ত করে নেওয়ার ইচ্ছা এই প্রবন্ধ-গদ্যরীতির অন্তরালে ক্রিয়াশীল। অক্ষয়কুমারের গদ্যরীতিতে তার সূচনা। পরবর্তী অনুসৃত্তিতেই তার সার্থকতা।

৯ | দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর

হিন্দু কলেজের ছাত্র, মধুসূদন দত্ত ও ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের সহপাঠী, তত্ত্ব-বোধিনী পত্রিকার লেখক, আদি ব্রাহ্মসমাজের নেতৃস্থানীয় কর্মী রাজনারায়ণ বসু ‘বাক্সালা ভাষা ও সাহিত্যবিষয়ক বক্তৃতা’ নামধেয় পুস্তকে (১৮৭৮) লিখেছিলেন, “বিদ্যাসাগর মহাশয় যেমন আপনার প্রণীত বেতালপঞ্চবিংশতি গ্রন্থ দ্বারা বঙ্গভাষার বর্তমান উন্নতির প্রথম সূত্রপাত করেন, দেবেন্দ্রবাবুও সেই একই সময়েই তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা প্রকাশ ও সংশোধন দ্বারা সেই উন্নতির প্রথম সূত্রপাত করেন।” (পৃ ৬৫)

১৮৪৩ খৃষ্টাব্দে তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা প্রকাশিত হয়। ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর ও অক্ষয়কুমার দত্ত পত্রিকা প্রকাশে দেবেন্দ্রনাথের দক্ষিণ হস্ত স্বরূপ ছিলেন। তত্ত্ববোধিনী সভা (১৮৩৯) ও তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা (১৮৪৩) দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের (১৮১৭-১৯০৫) অক্ষয় কীর্তি। বিদ্যাসাগর, অক্ষয়কুমার, দেবেন্দ্রনাথ—এই তিনজন আধুনিক বাংলা গদ্যের প্রথম বিশিষ্ট লেখক। তত্ত্ববোধিনী পত্রিকার সম্পাদকমণ্ডলীতে (পঞ্চ সদস্য বিশিষ্ট গ্রন্থাধ্যক্ষ সমিতি) এঁরা ছাড়া কোনো-না-কোনো সময়ে সদস্য ছিলেন রাজনারায়ণ বসু, রাজেন্দ্রলাল মিত্র, আনন্দকৃষ্ণ বসু, আনন্দচন্দ্র বেদান্তবাগীশ, প্রসন্নকুমার সর্বাধিকারী, শ্রীধর ভায়াবর, শ্রীমাচরণ মুখোপাধ্যায়, রাধাপ্রসাদ রায়। তত্ত্ববোধিনী সভার অধিবেশনে দেবেন্দ্রনাথ যে-সকল ভাষণ দেন, সেগুলি তত্ত্ববোধিনী পত্রিকায় প্রকাশিত হয়। আদি ব্রাহ্মসমাজের আচার্যের বেদী থেকে তিনি সে সকল উপদেশ-ভাষণ দেন, সেগুলিও পরে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়। রাজনারায়ণ বসুর যে গ্রন্থের উল্লেখ করেছি, তাতে তিনি দেবেন্দ্রনাথের কৃতিত্ব সম্পর্কে যে মন্তব্য করেছেন, তা প্রণিধানযোগ্য :

“বাক্সালা ভাষায় বক্তৃতা করিবার উৎকৃষ্ট প্রণালী ব্রাহ্মসমাজের সভ্যেরা প্রথম প্রবর্তিত করেন। ব্রাহ্মসমাজের বক্তৃতার মধ্যে ত্রিযুক্ত দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের

ব্যাখ্যান অতি প্রসিদ্ধ, উহা তাড়িতের জ্বা অস্তরে প্রবেশ করিয়া আত্মাকে চমকিত করিয়া তুলে এবং মনশ্চক্ষু সমক্ষে অমৃতের লোপান প্রদর্শন করে। দেবেন্দ্রবাবু ধর্ম প্রবর্তক বলিয়া বিখ্যাত, কিন্তু বঙ্গভাষা তাঁহার নিকট উক্ত ব্যাখ্যান প্রভৃতি ধর্মগ্রন্থ প্রণয়ন নিমিত্ত এবং অগ্রাগ্র কারণ জ্ঞাত কতই উপকৃত, তাহা বলা যায় না।” (পৃ ৬৫)

দেবেন্দ্রনাথ প্রণীত গ্রন্থের তালিকা : ব্রাহ্ম ধর্মগ্রন্থ (১৮৪২), আত্মতত্ত্ব-বিদ্যা (১৮৫১), ব্রাহ্ম ধর্মের মত ও বিশ্বাস (১৮৬০), দ্বিতীক উপন্যাসে সাহায্য সংগ্রহার্থে বক্তৃতা (১৮৬২), কলিকাতা ব্রাহ্ম সমাজের বক্তৃতা (১৮৬২), ব্রাহ্ম ধর্মের ব্যাখ্যান (১৮৬০, ১৮৬৬), তাৎপর্য-যুক্ত সমগ্র ‘ব্রাহ্মধর্ম’ গ্রন্থ (১৮৬২), জ্ঞান ও ধর্মের উন্নতি (১৮২৩), আত্মজীবনী (১৮২০; রচনা ১৮১৬ শক, ১৮২৪ খৃ)। বাংলা গদ্যে ঋষিদের অনুবাদে সর্বপ্রথম প্রবৃত্ত হয়েছিলেন দেবেন্দ্রনাথ। তাঁর কয়েকটি বাক্য বাংলা ভাষায় সুপ্রচলিত হয়েছে। ‘ঈশ্বর নিরাকার চৈতন্য স্বরূপ’—এই বাক্যটি বিদ্যাসাগর তাঁর ‘বোধোদয়’ গ্রন্থে (১৮৫১) স্থান দেন। ‘সাঁধু সাঁহার ইচ্ছা, ঈশ্বর তাহার সহায়’—এই বাক্যটি দেবেন্দ্রনাথ রাজনারায়ণ বসুকে লিখিত এক পত্রে (১৮৫৭) প্রথম ব্যবহার করেন।

দেবেন্দ্রনাথের গদ্য রচনা কালবিচারে দুটি ভাগে বিভক্ত—ধর্ম ব্যাখ্যান-মূলক রচনা ও আত্মজীবনী। ধর্মব্যাখ্যানমূলক রচনাগুলি বঙ্কিমচন্দ্রের প্রভাবমুক্ত, বঙ্কিমের আবির্ভাবের পূর্বেই তিনি এগুলি লেখেন। আত্মজীবনী প্রায় সমগ্র বঙ্কিমরচনা প্রকাশের পরে রচিত ও প্রকাশিত তথাপি বঙ্কিম-প্রভাবমুক্ত। বঙ্কিমচন্দ্রের কমলাকান্তের দপ্তরের (১৮৭৫) রচনাগুলি বঙ্গদর্শন পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল (১২৮০-৮২ বঙ্গাব্দ, ১৮৭৩-৭৫ খৃষ্টাব্দ)। কমলাকান্তের দপ্তর আত্মভাবনামূলক রচনা, এর ভঙ্গি আত্মকথনের ভঙ্গি। কিন্তু দেবেন্দ্রনাথ গোড়া থেকেই আত্মকথন ভঙ্গির আশ্রয় নিয়েছিলেন। তাঁর ধর্মব্যাখ্যান ও আত্মজীবনী, উভয়ই আত্মোপলব্ধি ও আত্মমগ্নতার স্মৃতি লক্ষণীয়, যদিচ ধর্মব্যাখ্যান নিভৃতচিন্তা নয়, সরব প্রকাশচিন্তা, কারণ বক্তার উদ্দিষ্ট ছিল উৎসুক শ্রোতৃমণ্ডল। তবুও একথা স্বীকার্য, দেবেন্দ্রনাথের সমগ্র গদ্যরচনায় আত্মমগ্নতার স্মৃতি প্রাধান্য লাভ করেছে।

দেবেন্দ্রনাথের দুই প্রধান সহযোগী অক্ষয়কুমার ও বিদ্যাসাগর। অক্ষয়-কুমারের মানসিকতা ও চিন্তাধারার সঙ্গে তাঁর মিল ছিল না। বিদ্যাসাগরের

অনেক রচনাই সমাজ কল্যাণে উদ্ভিষ্ট—কথামালা, বোধোদয় বা বিধবাবিবাহ-বিষয়ক প্রস্তাবের দৃষ্টি বহির্মুখী ও স্বর নৈব্যক্তিক, প্রভাবতী-সম্ভাষণ বা স্বরচিত বিদ্যাসাগর-চরিতের আত্মমগ্নতার স্বরটি তাঁর রচনায় গৌণ স্থান অধিকার করেছে। আর বেতালপঞ্চবিংশতি, শকুন্তলা ও সীতার বনবাস সচেতন সাহিত্যচর্চার ফল। সুতরাং দেবেন্দ্রনাথের রচনাপদ্ধতি স্বকীয় পদ্ধতি, কিন্তু তা বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতির কাঠামোকে আশ্রয় করেছে। ভাবমগ্নতা বা আত্মকথনভঙ্গি দেবেন্দ্রনাথের গদ্যরচনাকে স্বাভাব্য দিয়েছে, এ বিষয়ে সংশয়ের অবকাশ নেই। বিদ্যাসাগর যুক্তি তর্ক বিচারের মধ্যে জীবনমূল্য আবিষ্কার করতে চেয়েছেন, অক্ষয়কুমার নৈতিকতা ও বিজ্ঞানসত্যে তাকে পেতে চেয়েছেন, আর দেবেন্দ্রনাথ গভীর ধর্মোপলব্ধি ও আত্মপ্রত্যয়ের ভিত্তিতে জীবনসত্যে উপনীত হয়েছেন।

বিদ্যাসাগরের হাতে সাধু বাংলা গদ্য যে নিশ্চিত রূপ লাভ করেছিল, তারই উপর দেবেন্দ্রনাথ তাঁর আত্মভাবনাশ্রয়ী রচনাকে দাঁড় করিয়েছেন। অক্ষয়কুমার ও বঙ্কিমচন্দ্রের প্রবন্ধ-গদ্যের প্রভাব দেবেন্দ্রনাথের লেখন্য নেই। কিন্তু দেবেন্দ্রনাথ তাঁর গদ্যকে প্রাত্যহিক প্রয়োজনে ব্যবহার করেন নি, ব্রাহ্মোপলব্ধির উপায় রূপে ব্যবহার করেছেন। নিসর্গরূপবর্ণনায়, ভ্রমণ-আনন্দের শব্দচিত্র অংকনে ও গভীর আত্মোপলব্ধির ভাবারূপদানে ভাবুক দেবেন্দ্রনাথ উৎসুক ছিলেন। স্বভাবতই তাঁর রচনায় কবিত্বের স্পর্শ লেগেছে। কিন্তু একথাও স্বীকার্য, তাঁর ধর্মব্যাকুলতার কাছে সচেতন শিল্পভাবনা গৌণ হয়ে গেছে।

এবার দেবেন্দ্রনাথের এই বিশিষ্ট রচনাপদ্ধতি ও আত্মমগ্ন রূপটি আমরা উদাহরণের সাহায্যে অনুধাবন করতে পারি। সহজ সরল ধর্মব্যাকুল ব্যক্তিত্বের নিরাভরণ প্রকাশ রূপেই দেবেন্দ্রনাথের রচনা বিচার্য। এই রচনারীতি সাবলীল, আবেগধর্মী, বেগবতী ও কাব্যগুণসমৃদ্ধ। ধ্যানমগ্ন মহর্ষি ও হাশ্তোজ্জ্বল পরিহাসরসিক ভ্রমণকারী—এ দুয়ের মধ্যে কোথাও ব্যবধান নেই, —আত্মজীবনীই তার পরিচয়স্থল। আর ব্রাহ্মধর্মোপদেষ্টা দেবেন্দ্রনাথ শ্রোতৃ-মণ্ডলী থেকে দূরবর্তী নন, কোমল ধর্মবিশ্বাস ও সহজ যুক্তির মধ্য দিয়ে তিনি আপন ঈশ্বর-ব্যাকুল হৃদয়কেই উদ্ঘাটিত করেছেন। তিনি শুধু উপদেষ্টা নন, স্বরসিক বন্ধু রূপে দেখা দিয়েছেন। দেবেন্দ্রনাথের বর্ণনাভঙ্গি প্রত্যক্ষ, খুঁটি-নাটিতে পূর্ণ; বৈচিত্র্যে তা মনোরম, হাস্য পরিহাসে তা কোমল ও স্নিগ্ধ।

মাত্র চারটি উদাহরণেই দেবেঙ্গ-ব্যক্তিস্বের পরিচয়টি আমাদের কাছে উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে।

[১] ভুলোকে ছালোকে, আকাশে অন্তরীক্ষে, উষাকালে, সন্ধ্যাকালে, প্রকাশবান একনিষ্ঠ ধীবেরা সেই স্বপ্রকাশ আনন্দস্বরূপ, অমৃতস্বরূপ পরমেশ্বরকে সর্বত্র দৃষ্টি কবেন। উষার উন্মোলনের সঙ্গে সঙ্গে সূর্য উদ্ভিত হইয়া যখন অচেতন প্রাণিগণকে সচেতন করে, রূপহীন বস্তু সকলকে রূপবান করে, তখন সেই জ্যোতিষ্মান সূর্যের মধ্যে সেই প্রকাশবান বরগীয় পুরুষকে তাঁহার দেখিতে পান। উষার আগমনের সঙ্গে সঙ্গে আমাদের অন্তরাকাশে তাঁহার আলোক প্রকাশ পায়। যিনি সূর্যের অন্তরাশ্মা, আমাদের অন্তরাশ্মা, সকল ভূতের অন্তবাশ্মা, তিমিরযুক্ত জগতেব প্রকাশের সঙ্গে সঙ্গে তাঁহার প্রকাশ হয়। তরুণ সূর্য্যকিরণে সেই জ্যোতির জ্যোতি দেখিতে পাই। উষার সৌন্দর্য্যে সেই সৌন্দর্য্যের সৌন্দর্য্য আমাদের নিকট প্রকাশিত হন। আমাদের নিমোলিত নয়ন মুক্ত হইবামাত্র তাঁহার চক্ষু আমাদের উপরে স্থাপিত দেখি। তাঁহার মহিমা সর্বত্রই রহিয়াছে। আমরা যদি তাঁহার জগৎ ব্যাকুল হই; যদি সরল হৃদয়ে তাঁহাকে প্রার্থনা করি, যদি ঈশ্বর ভিন্ন আর কিছুতেই আমাদের ক্ষুধা তৃষ্ণা নিবারণ না হয়; তবে অন্তরে বাহিরে, দূবে নিকটে সকল স্থানেই তাঁহার প্রকাশ দেখা যায়। সূর্য্যকে জিজ্ঞাসা কবি, তিনি কোথায়। সূর্য্য তাঁহাকে দেখাইয়া দেন। বনের নির্জন বৃক্ষে জিজ্ঞাসা করি, তিনি কোথায়! তাহা হইতে উত্তর পাই। তখন দেখিতে পাই ‘স এবাধস্তাং স উপবিষ্টাং সপশ্চাং সপুৰস্তাং সদক্ষিণতঃ স উত্তরতঃ।’ তিনি অধোতে, তিনি উর্ধ্বোতে, তিনি পশ্চাতে, তিনি মন্থুখে, তিনি দক্ষিণে, তিনি উত্তরে। ভুলোক ও ছালোক তাঁহার এই মহিমা; তিনি আনন্দরূপে অমৃতরূপে সর্বত্র প্রকাশ পাইতেছেন; আমাদের কঠিন হৃদয়ের কপাট বন্ধ করিয়া রাখি বলিয়া সেই জ্যোতির জ্যোতিকে দেখিতে পাই না। সূর্য্যের অভ্যুদয়ের মধ্যে তাঁহার আবির্ভাব। যেমন উষাতে সেই প্রকার সন্ধ্যাতেও তাঁহার প্রসন্ন মূর্ত্তি প্রকাশিত রহিয়াছে। যখন রজনীর ছায়া বহুধাকে শান্তি ও বিশ্রামে নিমগ্ন করে, যখন চন্দ্রমা অনেক সহস্র রশ্মিতে উদ্ভিত হইয়া জ্যোৎস্না বর্ষণ করে, যখন তারকাগণ এই নিদ্ৰিত জগতের প্রহরীরূপে বিরাজ করিতে থাকে, তখন তাহার মধ্যে কাহার প্রকাশ দেখা যায়? ‘বশ্চন্দ্রতারকে তিষ্ঠন চন্দ্রতারকাহন্তরো যং চন্দ্রতারকং ন বেদ যশ্চ চন্দ্রতারকং শরীরং যশ্চন্দ্রতারকমন্তরো যময়তি।’ যিনি

চন্দ্রতারকে থাকিয়া—চন্দ্রতারকের অন্তরে থাকিয়া চন্দ্রতারকে নিয়মে রাখিতেছেন, চন্দ্রতারক বাহাকে জানে না; চন্দ্রতারক বাহার শরীর, তাঁহারই প্রকাশ দেখা যায়। [ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যান, ১৮৬০, প্রথম প্রকরণ, দ্বিতীয় ব্যাখ্যান]

এখানে হৃদয়:স্পন্দী আবেগধর্মী গদ্যরীতিতে আত্মময় লেখক-হৃদয়ের ব্যাকুলতা উচ্ছ্বাসিত হয়েছে।

[২] এক সময় যখন সকলি অসৎ ছিল, একমাত্র অনাদ্যন্ত নিবিড় অন্ধকার ছিল, তখন সেই সনাতন পুরাণই স্বীয় জ্ঞানজ্যোতিতে বিরাজ করিতেছিলেন! সেই সময়কার কি গহন গভীর ভাব! যদি বধা ঋতুর কোন নিশীথ সময়ে কোন উচ্চতর স্থান হইতে চতুর্দিক দর্শন করি—তখন একটি গ্রহ, একটি তারাও তার নয়ন-গোচর হয় না—সমুদয় আকাশ ঘন মেঘে আবৃত, সকলি নিস্তরু; কেবলি অন্ধকার—তখন সেই অন্ধকারের মধ্যে রোমাঙ্কিত শরীরে তটস্থ হইয়া যে স্বয়ম্ভু সনাতন পুরুষের সাক্ষাৎ অনুভব করি, কেবল একমাত্র তিনিই এই জগৎ-উৎপত্তির পূর্বে আদিম অন্ধকারের মধ্যে স্বীয় সত্যজ্ঞান-জ্যোতিতে প্রকাশমান ছিলেন। সতপোহতপ্যত সতপত্তত্ত্বা সর্বম-স্বজ্ঞত যদিহং কিঞ্চ। তিনি ইচ্ছা করিলেন—কিছু ছিল না, আর সকলি হইল। তিনি জ্যোতিমান্ সূর্য্যকে স্বজন করিলেন, আর অন্ধকার দূর হইল। সেই চিররজনীর পর প্রথম প্রাতঃকালের কি আশ্চর্য্য শোভা দীপ্তি পাইয়াছিল। সেই নিস্তরু চির-রজনী ভেদ করিয়া নবপ্রসূত তেজঃপুঞ্জ সূর্য্য কোথা হইতে আইল। কোথা হইতে ইহা সহস্র রশ্মি ধারণ করিয়া দিগ্বিদিক উজ্জল করিল। [তদেব, ত্রয়োদশ ব্যাখ্যান]

বিষয়-গান্ধীর্ষ অল্পযায়ী এখানে ভাবাও গভীর হয়ে উঠেছে। মূলতঃ বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতির কাঠামোকে আশ্রয় করে দেবেন্দ্রনাথ এই গান্ধীর্ষপূর্ণ তৎসম শব্দের ধ্বনিরোল-মুখরিত গদ্যরীতি গড়ে তুলেছেন। সাধু গম্ভ্যে এখানে তিনি আপন প্রয়োজনে নিপুণভাবে ব্যবহার করেছেন। গদ্যশিল্পীর পক্ষে এ কল্প কৃতিত্বের কথা নয়।

[৩] গায়ত্রীর গুঢ় ভাবার্থ আমার মনে দিন দিন আরো প্রকাশ হইতে লাগিল। ক্রমে ক্রমে ‘যিহো যো ন প্রচোদয়াৎ’ আমার সমস্ত হৃদয়ে মিশিয়া গেল। ইহাতে আমার দৃঢ় নিশ্চয় হইল যে, জীবন আমাকে কেবল যে মুক সাক্ষীর আয় দেখিতেছেন, তাহা নহে; তিনি আমার অন্তরে থাকিয়া অহঙ্কণ

আমার বুদ্ধিবৃত্তি-সকল প্রেরণ করিতেছেন। ইহাতে তাঁহার সহিত একটি বন্নিষ্ঠ জীবন্ত সম্বন্ধ নিবন্ধ হইল। তাঁহাকে দূর হইতে প্রণাম করিয়াই পূর্বে আপনাকে কৃতার্থ মনে করিয়াছিলাম; এখন সেই আশাতীত বল প্রাপ্ত হইলাম যে, তিনি আমা হইতে দূরে নহেন, কেবল মুক সাক্ষী নহেন, কিন্তু তিনি আমার অন্তরে থাকিয়া আমার বুদ্ধিবৃত্তি-সকল প্রেরণ করিতেছেন। তখন আমি জানিলাম যে, আমি অসহায় নহি, তিনিই আমার চিরকালের সহায়। যখন তাঁহাকে আমি না জানিয়া মুহূরমান হইয়া ঘুরিতেছিলাম, তখনও তিনি আমার অন্তরে থাকিয়া, ক্রমে ক্রমে আমার ভাল চক্ষু, জ্ঞান-চক্ষু খুলিয়া দিলেন। এত দিন আমি জানি নাই যে, তিনি আমার হাত ধরিয়া আনিয়াছেন, এক্ষণে আমি জানিয়া তাঁহার হাত ধরিয়া চলিলাম। [আত্মজীবনী, ১৮৯৮, একাদশ পরিচ্ছেদ; ৪র্থ সং, ১৯৬২, পৃ ৫৭-৫৮]

দেবেন্দ্রনাথের আত্মভাবনাদ্বারা গদ্যের অন্তরালে যে গভীর জ্ঞান ও ধর্মোপলব্ধি ক্রিয়াশীল, তা তাঁর গদ্যকে অসংযত বলাহীন হতে দেয় নি। মনে হয় মন্দিরের ঘণ্টাধ্বনির মতো তাঁর ঈশ্বরোপলব্ধি সাধু গদ্যরীতির শব্দসংকারে বেজে উঠেছে।

[৪] আমি অমৃতসরে রামবাগানের নিকট যে বাসা পাইয়াছিলাম, তাহা ভাঙ্গা বাড়ী, ভাঙ্গা বাগান এলোমেলো গাছ—জঙ্গলা রকম। কিছু আমার নবীন উৎসাহ, তাজা চক্ষু, সকলি তাজা সকলি নতুন সকলি সুন্দর করিয়া দেখিত। অরুণোদয়ে প্রভাতে আমি যখন সেই বাগানে বেড়াইতাম, যখন আফিমের খেত পীত লোহিত ফুল-সকল শিশির-জলের অশ্রুপাত করিত, যখন ঘাসের রজত কাঞ্চন পুষ্পদল উদ্যানভূমিতে জ্বিরি মছনদ বিছাইয়া দিত, যখন স্বর্গ হইতে বায়ু আসিয়া বাগানে মধু বহন করিত, যখন দূর হইতে পঙ্কাবীদেব স্নমধুর সঙ্গীত-স্বর উদ্যানে সঞ্চার করিত, তখন তাহাকে আমার এক গন্ধর্ব্বপুরী বোধ হইত। কোন কোন দিন ময়ূর-ময়ূরীয়া বন হইতে আসিয়া আমার ঘরে ছাদের একতলায় বসিত, এবং তাহাদের চিত্র-বিচিত্র দীর্ঘ পুচ্ছ সূর্য্যাকিরণে রঞ্জিত হইয়া মুস্তিকাতে লুটাইতে থাকিত। কখনো কখনো তাহারা ছাদ হইতে নামিয়া বাগানে চরিত। আমি তাহাদের ভালবাসিয়া কিছু চাউল হাতে করিয়া লইয়া তাহাদিগকে খাওয়াইতে বাইতাম। তাহারা ভয় পাইয়া কেকা শব্দ করিয়া কে কোথায় উড়িয়া বাইত। একজন একদিন আমাকে বারণ করিল, ‘অমন করিবেন না, উহার বড় ছট। যদি ঠোকর

মারে তো একেবারে চোকে ঠোকর মারিবে।’ একদিন মেঘ উঠিল, আর দেখি যে, ময়ূরেরা মাথার উপরে পাখা উঠাইয়া নৃত্য করিতে লাগিল। এ কি আশ্চর্য্য দৃশ্য! আমি যদি বীণা বাজাইতে জানিতাম, তবে তাহাদের নৃত্যের তালে তালে তাহা বাজাইতাম। দেখিলাম যে, কবিরী ঠিক বলিয়া গিয়াছেন, মেঘ উঠিলেই ময়ূরেরা আনন্দে নৃত্য করিতে থাকে : নৃত্যান্তি শিখিনো মৃণা। এ তাহাদের কেবল মনের কল্পনা মাত্র নহে।

ফাল্গুন মাস চলিয়া গেল, চৈত্র মাস মধুমাসের সমাগমে বসন্তের দ্বার উদ্ঘাটিত হইল, এবং অবসর পাইয়া দক্ষিণবায়ু আত্র-মুকুলের গন্ধে সন্ধ্য প্রস্ফুটিত লেবু ফুলের গন্ধ মিশ্রিত করিয়া কোমল স্বগন্ধের হিল্লোলে দ্বিধিধিক্ আমোদিত করিয়া তুলিল। ইহা সেই কমণ্যময়েরই নিশ্বাস। চৈত্র মাসের সংক্রান্তিতে দেখি যে, আমার বাসার সংলগ্ন জলাশয়ে কোথা হইতে অগ্ন্যরার আলিয়া রাজহংসীর শ্রায় উল্লাসের কোলাহলে জলক্রীড়া করিতেছে। এমন করিয়া চকিতের মধ্যে স্থখে কালশ্রোত চলিয়া গেল। [তদেব, ষাট্রিংশ পরিচ্ছেদ, পৃ ১৮৭-৮২]

এখানে দেবেন্দ্রনাথের গল্প গীতিকবিতার চূড়াকে স্পর্শ করেছে—নিসর্গ-সৌন্দর্যের শিল্পরূপ আত্মভাবনাধর্মী গল্পে শিল্পরূপ পরিগ্রহ করেছে। বনভূমির বসন্ত-আমন্ত্রণ যে লেখকেব অস্তরোখিত, এ বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই। বাংলা সাধুগণে নিসর্গ সৌন্দর্য সন্তোষের আনন্দ প্রকাশে দেবেন্দ্রনাথ বিরল দক্ষতা দেখিয়েছেন।

আর-একটি কথা গল্পশিল্পী দেবেন্দ্রনাথ প্রসঙ্গে স্মর্তব্য। রবীন্দ্রনাথের ‘বিবিধ প্রসঙ্গ’ ও ‘শান্তিনিকেতন’ গ্রন্থের পূর্বসূত্র দেবেন্দ্রনাথের ‘ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যান’ ও ‘আত্মজীবনী’তে সন্ধান করলে তার পবিত্রম বার্থ হবে না।

১০ | দুটি অবজ্ঞাত লেখক

বাংলা গদ্যের বিবর্তনের ইতিহাসে কিছু কিছু ফাঁক থেকে গিয়েছে। ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের সিভিলিয়ান ছাত্রদের শিক্ষা-ব্যবহার জ্ঞাত বাংলা গদ্যের রীতিমত চর্চা শুরু হল। কোনো অন্তঃপ্রেরণা থেকে গদ্যচর্চার সূত্রপাত হয় নি, নিত্যান্ত ব্যবহারিক প্রয়োজনে এর শুরু। উনবিংশ শতকের প্রথম পাদে ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের পণ্ডিতবর্গ ছাড়া মাত্র কয়েকজন গদ্যলেখকের নাম করা সম্ভব। ১৮০১ থেকে ১৮৩০ খৃষ্টাব্দ : এই তিরিশ বছরের উল্লেখ্য বাঙালি গদ্যলেখক হলেন : মুত্যাঞ্জয় বিদ্যাসংকার, রামমোহন রায়, গৌরমোহন বিদ্যাসংকার, কাশীনাথ তর্কপঞ্চানন ও ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়। শেবোক্ত জন ছাড়া বাকি সকলেরই অবলম্বন ছিল সংস্কৃত থেকে বাংলায় গদ্যানুবাদ। এই অনুবাদকর্মে তাঁরা খুব-একটা সাফল্য লাভ করতে পারেন নি। তার কারণ গদ্য ও গদ্যানুবাদের কোনো আদর্শ তাঁদের সামনে ছিল না। সংস্কৃত শাস্ত্র ও পুরাণের গদ্যানুবাদে ধারা ব্রতী হয়েছিলেন, তাঁদের না ছিল অন্তঃপ্রেরণা, না ছিল পূর্ব অভিজ্ঞতা। ফলে অনুবাদ হয়েছিল আড়ষ্ট, স্বভাববিরুদ্ধ ও হাঁটি-হাঁটি-পা-পা-জাতীয় মধুরগতি।

ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর প্রথম গদ্যলেখক যিনি বাংলা গদ্যকে ইংরেজি গদ্যের আদর্শে নির্মাণ করেন ও সংস্কৃত বাক্যরচনা দর্শ বর্জন করেন। তাঁর হাতেই অপটু গদ্যচর্চার অবলম্বন ঘটে এবং বাংলা গদ্যভাষা বহিঃসৌষ্ঠব ও অন্তঃসামঞ্জস্য লাভ করে সাহিত্যিক গদ্যে পরিণত হয়। বিদ্যাসাগরের পূর্ববর্তী গদ্য লেখকরূপে মুত্যাঞ্জয় ও রামমোহনের নাম উল্লেখ্য। এঁরা দুজনেই পাশ্চাত্য চিন্তা ও ইংরেজী ভাষার সংস্পর্শে এসেছিলেন। এঁদের পরই বিদ্যাসাগর—এ কথাই আমরা জেনে এসেছি। এঁরাই বাংলা গদ্যের ভিত্তিভূমি প্রস্তুত করেন।

কিন্তু মাঝে আর-একজন অবজ্ঞাত লেখক আছেন, যিনি কলকাতা থেকে দূরবর্তী পূর্ব-ত্রিহট্টের অধিবাসী ও ইংরেজী ভাষা স্পর্শমুক্ত। তাঁর নাম কৃষ্ণচন্দ্র

শিরোমণি। তাঁর একখানি গ্রন্থ “পুরাণবোধোদীপনী” (১৮২৭) কিছুকাল পূর্বে গৌহাটি বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক শ্রী যতীন্দ্রমোহন ভট্টাচার্য আবিষ্কার ও সম্পাদন করেছেন। গ্রন্থটি ব্রহ্মবৈবর্তপুরাণের শেষাংশের সারসংকলন ও ভাষ্যস্বরূপ। এই গ্রন্থ-প্রকাশের পূর্বে আরো তিনখণ্ড অমূল্য প্রকাশিত হবার সংবাদ লেখক দিয়েছেন, কিন্তু বাংলা গদ্যের দুর্ভাগ্য এই তিনখণ্ড আজো অনাবিষ্কৃত। যতীন্দ্রমোহন-সম্পাদিত চতুর্থখণ্ড “পুরাণবোধোদীপনী” বাংলা গদ্যের ক্রমবিবর্তনের ইতিহাসে একটি মূল্যবান ধাপ, এবিষয়ে সংশয়ের অবকাশ নেই। ফোর্ট উইলিয়ম কলেজগোষ্ঠীর লেখকদের ও রামমোহন রায়ের ব্যবহারিক কর্মসাধন আর বিদ্যাসাগরের শিল্পজ্ঞানের মাঝে কৃষ্ণচন্দ্র শিরোমণির গদ্যাভাষা সংযোজক সেতুরূপে বর্তমান।

বিদ্যাসাগর বেতালপঞ্চবিংশতি (১৮৪৭) গ্রন্থে যে স্বপ্ন স্ববিজ্ঞস্ত বিরামচিরযুক্ত সাহিত্যিক গদ্যের সূত্রপাত করলেন, তার ভূমিকারূপে কৃষ্ণচন্দ্র শিরোমণির ‘পুরাণবোধোদীপনী’ (১৮২৭) গ্রন্থকে গ্রহণ করতে পারি। এই গ্রন্থের পদবিজ্ঞাসকৌশল, ভারসাম্যপটুতা ও বাক্যানির্মাণে পরিমিতিবোধ আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। কৃষ্ণচন্দ্রের গদ্যাভাষার এইসব বৈশিষ্ট্য সহজেই চোখে পড়ে : বাক্যের পরিধি সংকোচ ও প্রকাশভঙ্গির স্পষ্টতার দিকে স্বাভাবিক প্রবণতা, আশ্রিত ক্লজ বা বাক্যাংশের সংখ্যা হ্রাস ও সমগ্রতার মধ্যে তাদের যথাযথ স্থাননির্দেশ, ভারসাম্যবিধান ও বাক্যের সামগ্রিক ঐক্যসাধন। সমস্তটা মিলিয়ে এই ধারণা জন্মে যে, রচনারীতির পরিচ্ছন্নতা ও শিল্পস্বম্ভাবোধের উপরেই কৃষ্ণচন্দ্র শিরোমণির গদ্যের প্রতিষ্ঠা।

তবে একথা স্বীকার্য, বিদ্যাসাগরী গদ্যের শিল্পবোধ ও সাহিত্যিক স্বপ্নমা, বহিঃসৌষ্ঠব ও অন্তঃসামঞ্জস্য কৃষ্ণচন্দ্রের গদ্যে স্পষ্ট হয়ে ওঠে নি। বাংলা গদ্যের প্রকৃতি অমূল্যবনে বিদ্যাসাগর যে শিল্পজ্ঞানের পরিচয় দিয়েছেন তা কৃষ্ণচন্দ্রের ছিল না। স্বাসপর্বাভাসারে বাক্যাংশের ব্যবহার ও সেগুলিকে পরস্পর সম্পর্কযুক্ত ও অর্থসাপেক্ষ করে তোলা এবং অর্থাত্মসারে বিরামচিহ্নের সূত্রচর প্রয়োগ বিদ্যাসাগরের গদ্যেই প্রথম দেখা গেল। কৃষ্ণচন্দ্রে যার আভাস, বিদ্যাসাগরে তার প্রতিষ্ঠা।

এখন কৃষ্ণচন্দ্র শিরোমণির গদ্যাভাষার নমুনা চরন করি। গ্রন্থরচনাশেষে লেখক বিনয় সহকারে বা নিবেদন করেছেন, তা থেকেই এই গদ্যের প্রকৃতি অনুধাবন করা যায়।

“ব্রহ্মবৈবর্ত মহাপুরাণ অন্তর্গত তিনখণ্ড গোড়ীয় ভাষায় পুরাণবোধোদীপনী নামে প্রকাশিত হইয়াছে সে গ্রন্থের সহায়ক আমি ছিলাম সম্মাপন সমুদয় না হওনে আপন নাম লিখি নাই এক্ষণ অবশিষ্ট ত্রীকৃষ্ণকল্প খণ্ড সমুদয় আমার প্রমে সম্মাপন হইল ইহার নাম পূর্ববিধান মতে পুরাণবোধোদীপনী চতুর্থ খণ্ড রাখা গেল অধ্যায় বিজ্ঞগণের গোচর জ্ঞাত বিশেষ নিবেদন এই যদিশ্রাং মদীয় লিপি ভাষায় রচিত বিধায় পণ্ডিতদিগের প্রিয় না হয় তখাচ ভরসা করি যে ত্রীকৃষ্ণ পরব্রহ্ম উৎপত্তি স্থিতি লয়ের কারণ তাঁহার লীলা বর্ণন এ গ্রন্থে প্রচুর ইহা শ্রবণ অবলোকন ও মননে অবশ্য পরমহিতসূচক”।

বিরামচিহ্ন না থাকায় সন্দেহও এই অংশের মর্ম সহজেই অন্বেষণ করা যায়।

॥ দুই ॥

দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর ‘আত্মজীবনী’র ত্রয়োদশ পরিচ্ছেদে একটি ঘটনার বিবরণ দিয়েছেন : “১৭৬৭ শকের বৈশাখ মাসের [এপ্রিল বা মে, ১৮৪৫] একদিন প্রাতঃকালে সংবাদপত্র দেখিতেছি, এমন সময় আমাদের হাউসের সরকার রাজেন্দ্রনাথ সরকার আমার নিকট কাদিয়া আসিয়া উপস্থিত হইল। বলিল যে, ‘গত রবিবারে আমার স্ত্রী ও কনিষ্ঠ ভ্রাতা উমেশচন্দ্রের স্ত্রী, দুইজনে একখানা গাড়ীতে চড়িয়া নিমন্ত্রণে যাইতেছিলেন, এমন সময় উমেশচন্দ্র আসিয়া তাহার আপনার স্ত্রীকে গাড়ী হইতে জোর করিয়া নামাইয়া লয়, এবং উভয়ে খ্রীষ্টান হইবার জ্ঞাত ডক্ সাহেবের বাড়ীতে চলিয়া যায়। আমার পিতা অনেক চেষ্টা করিয়া তাহাদিগকে সেখান হইতে ফিরিয়া আনিতে না পারিয়া, অবশেষে স্থলীম কোর্টে নালিশ করেন। নালিশে সে বার আমাদের হার হয়। কিন্তু আমি ডক্ সাহেবের নিকট গিয়া অত্ননয়-বিনয় করিয়া বলিলাম যে, ‘আমরা আবার কোর্টে নালিশ আনিব। দ্বিতীয় বার বিচারের নিষ্পত্তি না হওয়া পর্য্যন্ত আমার ভ্রাতা ও ভ্রাতৃবধূকে খ্রীষ্টান করিবেন না।’ কিন্তু তিনি তাহা না অনিয়া গতকল্যই সন্ধ্যার সময়ে তাহাদিগকে খ্রীষ্টান করিয়া ফেলিয়াছেন।” এই বলিয়া রাজেন্দ্রনাথ কাদিতে লাগিল।

ইহা শুনিয়া আমার বড়ই রাগ হইল ও দুঃখ হইল। অন্তঃপুরের জীলোক পর্য্যন্ত খ্রীষ্টান করিতে লাগিল! তবে রোস, আমি ইহার প্রতিবিধান করিতেছি।”

দেবেশ্বরনাথ অক্ষয়কুমার দত্তকে দিয়ে তত্ত্বাবোধিনী পত্রিকাতে একটি ‘তেজস্বী প্রবন্ধ’ লেখালেম, প্রতিদিন সকাল সন্ধ্যা কলকাতার সন্ধ্যাস্ত ও মধ্য লোকদের বাড়ি বাড়ি গিয়ে উদ্ভেজিত করতে লাগলেন এবং এ-বিষয়ে একটা কিছু করার জন্য আবেদন করলেন। তার কলে ১৩ই জ্যৈষ্ঠ ১৭৬৭ শক (২৫শে মে, ১৮৪৫, রবিবার) এক মহতী সভা হল। সেই সভায় হিন্দুদের আত্মরক্ষার ব্যবস্থা অবলম্বিত হল। খৃষ্টানদের বিদ্যালয়ে ছেলে না পাঠিয়ে হিন্দুদের নিজস্ব শিক্ষাপ্রতিষ্ঠান স্থাপনের সিদ্ধান্ত হল। বিদ্যালয় স্থাপনের জন্য সভাতেই চল্লিশ হাজার টাকার প্রতিশ্রুতি পাওয়া গেল। আন্ততঃ্য দেব, প্রথমনাথ দেব, সত্যচরণ ঘোষাল, ব্রজনাথ ধর, রাধাকান্ত দেব, দেবেশ্বরনাথ ঠাকুর, মোটা অংকের চাঁদার প্রতিশ্রুতি দিলেন।

“এই সভা হইতে হিন্দুহিতার্থী নামে একটা বিদ্যালয় সংস্থাপিত হইল, এবং তাঁহার কর্ম সম্পাদন জন্য ত্রিযুক্ত রাজা রাধাকান্ত দেব বাহাদুর সভাপতি হইলেন। আমি ও হরিমোহন সেন সম্পাদক হইলাম। এই অবৈতনিক বিদ্যালয়ের প্রথম শিক্ষক ত্রিযুক্ত ভূদেব মুখোপাধ্যায় নিযুক্ত হন। সেই অবধি খ্রীষ্টান হইবার শ্রোত মন্দীভূত হইল, একেবারে মিশনারীদিগের মস্তকে কুঠাঝাঘাত করিল।” (আত্মজীবনী, পরিচ্ছেদ ১৬, পৃ: ৬২-৬৫, ৪র্থ সংস্করণ ১৯৬২)।

আত্মরক্ষার তাগিদে রক্ষণশীল ও প্রগতিশীল হিন্দু, ধর্মসভা ও ব্রাহ্মসভা, এই প্রথম ঐক্যবদ্ধ হল। এই শেষ নয়। রাজা রাধাকান্ত দেবের সভাপতিত্বে গুরিয়েটাল সেমিনারি বিদ্যালয়ে কলকাতার নাগরিকদের আর-একটি বিরাট সভা হয় (১৫মে, ১৮৫১)। হিন্দু কলেজের অষ্টম শিক্ষক কৈলাসচন্দ্র বসু ১৮৪৮ খ্রীষ্টাব্দে ও কলেজের (স্কুলের) দ্বিতীয় শ্রেণীর ছাত্র গুরুচরণ সিংহ ১৮৪৯ খ্রীষ্টাব্দে খৃষ্টধর্ম গ্রহণ করেন। ধর্মান্তর গ্রহণের এই দুটি ঘটনা এই সভা আহ্বানের কারণ।

সুতরাং ১৮৪৫-৫৫ : এই সময়টি ছিল হিন্দু সমাজের আত্মরক্ষার ও মিশনারীদের বিরুদ্ধে তীব্র অসন্তোষ প্রকাশের কাল।

এই সময়েই “ফুলমণি ও করুণার বিবরণ” (১৮৫২) প্রকাশিত হয়। লেখিকা শ্রীমতী হান্না ক্যাথেরীন ম্যালেন (Hannah Catherine Mullens) ছিলেন লণ্ডন মিশনারী সোসাইটির কর্মী, তাঁর শিতা পাত্রি ফ্রান্সোয়া লাক্রোয়া ছিলেন লণ্ডন মিশনারী সোসাইটির প্রচারক, স্বামী মিঃ জে ম্যালেনও ঐ

সোলাইটির কর্মী। বইটি প্রকাশ করেন ক্যালকাটা জিস্টিয়ান ট্রাস্ট অ্যাণ্ড বুক সোলাইটি। “ফুলমণি ও করুণার বিবরণ” নিঃসন্দেহে মিশনরীদের খৃষ্টধর্ম প্রচারের অঙ্গ। স্তত্রাং হিন্দু বুদ্ধিজীবীরা এই গ্রন্থকে স্বাগত জানাতে পারেন নি। মিশনরীদের ধর্মাস্তরিতকরণ প্রচেষ্টার বিরুদ্ধে নেতৃস্থানীয় হিন্দুদের দৃঢ় মনোভাব তাঁদের এই গ্রন্থের তাৎপর্য বিচারের পথে বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছিল। এ-কারণেই গ্রন্থটি পরবর্তীকালে উপেক্ষিত হয়েছে। “ফুলমণি ও করুণা” একটি নীতিমূলক কাহিনী, পাত্র-পাত্রীরা বাঙালি খৃষ্টান, কাহিনীর মধ্যে বহুবার বাইবেলের গল্প ও উদ্ধৃতি দেওয়া হয়েছে।

সম্প্রতি শ্রীযুক্ত চিত্তরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় এই গ্রন্থের একটি নোতুন সংস্করণ (১৯৫৭) প্রকাশ করেছেন। লঙ্ সাহেবের বাংলা গ্রন্থ তালিকায় (১৮৫৫) ও মারডক সাহেবের জীশান বাংলা গ্রন্থ তালিকায় (১৮৭০) এই গ্রন্থের উল্লেখ আছে। শ্রীপ্রিয়রঞ্জন সেনের “ওয়েস্টার্ন ইনফ্লুয়েন্স ইন বেঙ্গলী লিটারেচার” (১৯৩২) গ্রন্থে এবং ষোণীন্দ্রনাথ সমাদার ও রাখালরাজ রায় সম্পাদিত ‘সাহিত্য-পঞ্জিকা’য় (১৩২২ বঙ্গাব্দ) ‘ফুলমণি ও করুণা’র উল্লেখ আছে।

“একমাত্র মনোরঞ্জনর উদ্দেশ্যে সে যুগে গল্প রচনার রীতি ছিল না। ‘নববাবুবিলাস’ ও ‘আলালের ঘরের দুলালে’র লেখকদের সামনে একটি বিশেষ উদ্দেশ্য ছিল। ‘ফুলমণি ও করুণা’ও এর ব্যতিক্রম নয়। শ্রীমতী ম্যালেস পুস্তক রচনার উদ্দেশ্য বর্ণনা করে প্রকাশককে লিখছেন যে, দেশীয় খ্রীষ্টান নারীদের নীতিশিক্ষা দেওয়াই তাঁর লক্ষ্য। তিনি লিখেছেন : ‘It is a book specially intended for Native Christian women. I have endeavoured to show in it the practical influence of Christianity on the various details of domestic life.’

লেখিকার উপরোক্ত উদ্দেশ্যের মধ্যেই উপেক্ষার কারণ পাওয়া যাবে।” (শ্রীযুক্ত চিত্তরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়ের ভূমিকা, ‘ফুলমণি ও করুণার বিবরণ’, নব সংস্করণ, ১৯৫৭)।

শ্রীমতী হানা ক্যাথেরীন ম্যালেস (১৮২৬-৬১) ‘বিশ্বাস বিজয়’ অর্থাৎ ‘খ্রীষ্টধর্মের গতির রীতি প্রকাশার্থ উপাখ্যান’ নামে আর একটি বাংলা বই লিখেছিলেন। লেখিকার মৃত্যুর পূর্ব পর্যন্ত ‘ফুলমণি ও করুণা’র বারোটি ভারতীয় ভাষায় অনূবাদ হয়েছিল। ইংরেজী অনূবাদ ১৮৫৩ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়।

লেখিকার মৃত্যুর পর ‘ফ্রেণ্ড অব ইণ্ডিয়া’ (২৮ নভেম্বর ১৮৬১) ক্রীমতা ম্যালেঞ্জের মৃত্যু-সংবাদ দিয়ে সম্ভব্য করেছেন :

“Her ‘Phulmani and Karuna’ has been translated from its exquisite Bengali into every vernacular of India, and has become to the Native Church what “The Pilgrim’s Progress” of Bunyan has been to the masses of England.” (তদেব)।

বাংলা খ্রীষ্টান প্রচার সাহিত্যে এই গ্রন্থটি বিশিষ্ট স্থান অধিকার করেছিল, এবিষয়ে সন্দেহ নেই। বারোটি ভারতীয় ভাষায় অনূদিত হওয়ার দুর্লভ সৌভাগ্য ও সহজ সরল সুখপাঠ্য গন্তরীতির ব্যবহার সত্ত্বেও ধর্মীয় বিরোধের জন্ম এই গ্রন্থ গত শতকের দ্বিতীয়ার্ধে বাঙালি হিন্দু সমাজে উপেক্ষিত হয়েছে। ‘আলালের ঘরের দুলাল’ যে সমাদর লাভ করেছিল তার চেয়ে বেশি সমাদর ‘ফুলমণি ও করুণা’র প্রাপ্য ছিল।

খৃষ্টান ধর্মপ্রচারকগণ বাইবেলের অমূল্যবাদের মাধ্যমে যে বাংলা গল্প রচনা করতেন, তা বিশেষরূপে আড়ষ্ট ও কৃত্রিমতাপূর্ণ ছিল। তার প্রধান কারণ, বাংলা ভাষা ও সংস্কৃতি বিষয়ে অজ্ঞ বিদেশী মিশনারীদের বাংলা রচনার প্রয়াস ; দ্বিতীয় কারণ, বাংলা গদ্যভাষার প্রকৃতি না বুঝে বাইবেল ও খৃষ্টান ধর্মগ্রন্থের মূল অ-বাংলা ভাষার অঙ্ক অমূল্যকরণ। ফলে যে কৃত্রিম ও স্বচ্ছন্দগতিবিহীন বাংলা গদ্য এক শ্রেণীর খৃষ্টান বাংলা রচনায় ব্যবহৃত হত, তা “খৃষ্টানী বাংলা” বলে উপহাসিত হত।

খৃষ্টানী বাংলা গদ্যের কিঞ্চিৎ নমুনা এখানে উদ্ধার করি :

[১] “Forth come and sepearate be : and unclean thing touch not : and I will accept you : and you shall be my sons and daughters : thus says the Almighty God”

কেরীর অমূল্যবাদ (মদনাবাটি থেকে লিখিত পত্র, ১৩ আগস্ট ১৭২৫)—

“বাহিরে আইল এবং আলাদা হও এবং অপবিত্র বস্তু স্পর্শ করিও না এবং আমি কবুল করিব তোমারদ্বিগকে এবং তোমরা হইবে আমার পুত্রগণ এবং কন্যাগণ এই মত বলেন সর্বশক্তি ভগবান”। (বাংলা গল্পসাহিত্যের ইতিহাস, সঙ্কলীকান্ত দাস, পরিবর্ধিত সংস্করণ, প্রাবণ ১৩৬২, ১২৬৩, পৃ ৮২)

[২] “অতএব এই মত প্রার্থনা কর হে আমারদের স্বর্গস্থ পিতা তোমার নাম পবিত্ররূপে মান্য হউক। তোমার রাজ্যের আগমন হউক। যেমন স্বর্গে

তেমন পৃথিবীতে তোমার ইষ্টক্রিয়া করা বাউক। অম্ম আমায়দের নিত্য ভক্ষ্য আমায়দিগকে দেও। এবং যেমন আমরা আপনায়দের ঋণধারির দিগকে মাফ করি সেই মত আমায়দের ঋণ মাফ কর। এবং আমায়দিগকে পরীক্ষায় চালাইও না কিন্তু আমায়দিগকে আপদ হইতে পরিভ্রাণ কর কেন না সদা সর্বক্ষণে রাজ্য ও শক্তি ও সৌরব তোমার। আমিন।” —কেরী কৃত নিউ টেস্টামেন্টের অন্তর্বাদ, ১৮০১ (তদেব, পৃ ২৭)।

শ্রীমতী ম্যলেন্স ‘ফুলমনি ও কল্পণার বিবরণ’ গ্রন্থে পাত্রপাত্রীর মুখে বাইবেলের যে-সব অংশের অন্তর্বাদ বসিয়েছেন, এইবার তাঁর নমুনা গ্রহণ করি। সত্যবতী ও সাধু নামক দুটি বাঙালি ক্রীষ্টান ভাই-বোন মেমসাহেবের নিকট আপন আপন বাইবেল-চর্চার পরিচয় দিয়েছে।

[১] “তখন সত্যবতী শুদ্ধরূপে এই ২ পদ সকল মুখস্থ বলিতে লাগিল, যথা :

‘বালকের গন্তব্য পথে তাহাকে শিক্ষা দেও, তাহাতে সে প্রাণীন হইতে ভাহা হইতে বিমুখ হইবে না।’ হিতোপদেশ ২২।৬।

‘বালকের মনে অজ্ঞানতা বন্ধ থাকে, কিন্তু শাসনদণ্ড দ্বারা তাহা তাহা হইতে দূরে যায়।’ হিতোপদেশ ২২।১৫।

‘হে বালকগণ, পরমেশ্বরের বাক্যানুসারে তোমার পিতা মাতার আজ্ঞাবহ হও, কেননা ইহা উপযুক্ত।’ ইফিসীয় মণ্ডলীর প্রতি পত্র ৬।১।*

‘যীশু শিশুগণকে দেখিয়া কহিলেন, শিশুদিগকে আমার নিকটে আসিতে দেও, তাহাদিগকে বারণ করিও না, কেননা এমন ব্যক্তিরাই ঈশ্বরের রাজ্যের অধিকারী।’ মার্ক ১০।১৪।**” (ফুলমনি ও কল্পণা, পৃ ২৩)

[২] তখন সাধু হির হইয়া দাঁড়াইয়া স্পষ্টরূপে বলিতে লাগিল, যথা :

‘পরমেশ্বর বিষয়ক যে ভয়, সেই জ্ঞানের আরম্ভক, কিন্তু অজ্ঞানেরা বিদ্যা ও উপদেশ তুচ্ছ বোধ করে।’ হিতোপদেশ ১।৭।†

‘হে আমার পুত্র, পাপিগণ তোমাকে কুপথে লওয়াইলে তুমি সন্মত হইও না। তাহাদের লহিত সে পথে যাইও না, তাহাদের পথ হইতে তোমার চরণ ফিরাও।’ হিতোপদেশ ১।১০, ১৫।

* The Epistle of Paul the Apostle to the Ephesians.

** The Gospel according to St. Mark. New Testament.

† The Proverbs, Old Testament.

‘মুখ পুত্র আপন পিতার ঘনস্তাপ ও মাতার দুঃখজনক হয়।’ হিতোপদেশ ১৭।২৫। [হিতোপদেশ = দি প্রোভার্ব্‌স্, ওল্ড টেস্টামেন্ট]

‘আমিই প্রকৃত মেঘপালক ; যে জন প্রকৃত মেঘপালক, সে মেঘের নিমিত্তে আপন প্রাণ সমর্পণ করে। আমার মেঘগণ আমার রব শুনে ; আমি তাহাদিগকে জানি, এবং তাহারা আমার পশ্চাৎ গমন করে। আমি তাহাদিগকে অনন্ত পরমায়ু দি ; তাহারা কখনো বিনষ্ট হইবে না, এবং কেহ আমার হস্ত হইতে তাহাদিগকে হরণ করিতে পারিবে না।’ যোহন ১০।১১, ২৭, ২৮। [যোহন = দি গস্পেল অ্যাকর্ডিং টু সেন্ট জন, নিউ টেস্টামেন্ট]

‘আমি দ্রাক্ষালতারূপ, তোমরা শাখাস্বরূপ, যে জন আমাতে থাকে, এবং ষাহাতে আমি থাকি, সে প্রচুব ফলেতে ফলবান্ হয় ; কিন্তু আমি ভিন্ন তোমরা কিছুই করিতে পাব না।’ যোহন ১৫।৫। (ফুলমণি ও করুণা, পৃ ২৪)

অর্ধ শতাব্দে খ্রীষ্টান মিশনারীদের বাইবেল-অনুবাদ-কর্মে কত উন্নতি হয়েছে, তার পরিচয় কেরী ও শ্রীমতী ম্যালেসের অনুবাদকর্মের ভাষার তুলনায় অনুধাবন করা যায়। উইলিয়ম কেরী, জন টমাস জোসুয়া মার্শম্যান, ফেলিক্স কেরী, জন ক্লার্ক মার্শম্যান, উইলিয়ম ইয়েটস, জেমস্‌ স্টিওয়ার্ট, জন ম্যাক বাইবেল অনুবাদেব ধোঁধারা পরিপুষ্ট করেন, শ্রীমতী ম্যালেস তা সমৃদ্ধ করেন। পূর্ববর্তীদের অপেক্ষা শ্রীমতী ম্যালেসের অনুবাদের ভাষা নিঃসন্দেহে উন্নত। বাক্যের পরিধি সংকোচ ও প্রকাশভঙ্গির ঋজুতাগাধন, আশ্রিত বাক্যাংশের সংখ্যাত্তাস ও সমগ্রতার মধ্যে তাদের যথাযথ স্থাননির্দেশ, ভারসাম্য বিধান ও বাক্যের সামগ্রিক ঐক্য রক্ষা, অর্থানুসারে বিরামচিহ্নের স্বেপ্রয়োগ, ক্রিয়াপদ ও বিশেষণপদের সরলীকরণে শ্রীমতী ম্যালেস কিছুটা রুতিভের পরিচয় দিয়েছেন, তা অবশ্যস্বীকার্য। তবে এ কথাও স্বীকার্য, বিদ্যালাগরের হাতে সাধুবাংলা গদ্য যে স্থায়ী কাঠামো লাভ করে, শ্রীমতী ম্যালেসের গদ্যভাষা তারই আশ্রয়ে রচিত। বিদ্যালাগরের গদ্যের শিল্পবোধ ও সাবলীলতা এখানে অনুপস্থিত, এ কথাও স্বীকার্য।

শ্রীমতী ম্যালেসের আসল কৃতিত্ব তাঁর স্বাধীন গদ্যরচনায়। ‘ফুলমণি ও করুণা’ গ্রন্থের উপাখ্যান-অংশেই তা পাওয়া যায়।

কলকাতার জন্ম, কর্ম ও মৃত্যু বলে বাংলা ভাষায় শ্রীমতী ম্যালেসের সহজাত অধিকার ছিল। বাংলা ভাষার সযত্ন অনুশীলন তাঁকে দিয়েছিল বাংলা ব্যবহারের যোগ্যতা। খৃষ্টধর্মাস্ত্রিত হিন্দু বাঙালি পরিবারকে নিয়ে স্বজন্মান

একটি নোতুন সমাজের উপাখ্যান ‘ফুলমণি ও করুণা’। শ্রীমতী ম্যালেঙ্গ এই সমাজকে ঘনিষ্ঠভাবে চিনেছিলেন, এদের স্বথঃখে অংশগ্রহণ করেছিলেন। এই সমাজের প্রতি তাঁর মমত্ববোধ ও সহানুভূতি ছিল। গ্রন্থরচনায় এই মনোভাব ক্রিয়াশীল ছিল; তাই ভাষায় অনাবশ্যকভাবে বৈদেশিকতা আনায় তাঁর উৎসাহ ছিল না।

এই গ্রন্থের ভাষা সাধু ভাষার ছাঁচে ঢালা। এর আধার এক শ বছর পূর্বের বাংলা ভাষা। কলকাতার কথ্যভাষার বিশিষ্ট রূপ তিনি গ্রন্থে রক্ষা করেছিলেন। গৌড়া খৃষ্টান ধর্মপ্রচারিকা হওয়া সত্ত্বেও তিনি বাঙালি সমাজ ও ভাষারূপের বিকৃতি সাধন করেন নি। ‘ফুলমণি ও করুণা’র প্রধান গুণ লেখিকার সহানুভূতি; তাঁর ভাষায় এই সহানুভূতির পরিচয় অনায়াসলক্ষণীয়। খৃষ্টান সমাজের ধর্ম ও অস্থানগত কতকগুলি শব্দের ব্যবহার এখানে অপরিহার্য, কিন্তু তা পরিবেশের স্বভাবগুণকে বিনষ্ট করে নি। ঘটনাবর্ণনে ও চরিত্রচিত্রণে লেখিকার সহজ কুশলতা দীর্ঘপর্যবেক্ষণ ও সহানুভূতির ফলরূপেই এখানে দেখা দিয়েছে। অভিজ্ঞতানির্ভর ঘটনা ও চরিত্র বিবরণ জীবন্ত ও প্রত্যক্ষ হয়ে উঠেছে। শ্রীমতী ম্যালেঙ্গের ভাষায় এই প্রত্যক্ষতা ও বাস্তবতা-গুণ বর্তমান। ‘আলালের ঘরের দুলাল’-এর ভাষা ফার্সী-শব্দ কণ্টকিত; বাইবেলের অনুবাদ ও পূর্বসূত্র ব্যতীত সমগ্র ‘ফুলমণি ও করুণা’ কোথাও বিদেশী শব্দ কণ্টকিত নয়। বরং তা সহজ, সরল, অনায়াসগতি। পাঠককে একটি দীর্ঘ মৌলিক উপাখ্যানের সূচনা থেকে শেষ পর্যন্ত টেনে নিয়ে যাবার মতো বেগবান সাবলীল ভাষা লেখিকা ব্যবহার করেছেন। প্রাক-বঙ্কিম যুগের বাংলা গদ্যে এই কৃতিত্ব পাঠকের প্রশংসা ও বিন্মিত মনোযোগ দাবি করে।

‘ফুলমণি ও করুণার বিবরণ’ (১৮৫২) দশটি অধ্যায়ে বিভক্ত কাহিনী। গল্পের আকর্ষণ ও ভাষার সাবলীলতা গ্রন্থটিকে স্বথপাঠ্য করে তুলেছে। এইবার শ্রীমতী ম্যালেঙ্গের রচনাকৌশলের পরিচয় গ্রহণ করি।

(১) গ্রামে প্রবেশ করিয়া প্রথমে চারি পাঁচখানা কুঁড়ে ঘর দেখিতে পাইলাম। তাহাদের উঠান অপরিষ্কার এবং তাহাদের সম্মুখে উলঙ্গ বালকেরা কাঁদা ও ধূলা দিয়া খেলা করত পুস্তলাদি গড়িতেছিল। সেই সকল ঘর যে খ্রীষ্টিয়ান লোকদের বাসস্থান তাহার একটিও চিহ্ন দেখিলাম না, বরং হিন্দু লোকদের বাটী তাহাদের অপেক্ষা পরিষ্কার ও শোভিত ছিল। এই কারণে আমরা তাহাদের মধ্যে প্রবেশ না করিয়া অগ্রে চলিয়া গেলাম।

কিঞ্চিৎ দূরে গিয়া একটি অতি পরিষ্কার ও পরিপাটি খোলার ঘর দেখিয়া বড় সন্তুষ্ট হইলাম, এবং ঐ ঘর নিবাসিদের পরিচয় লইতে উত্তম সুযোগ পাইলাম; অর্থাৎ আমি দেখিলাম যে ঐ ঘরের নিকটবর্তী কোন বৃক্ষের ডালের উপরে এক লোহার ভাঁড় ঝুলিতেছে, তাহাতে একটি হরিষর্ষ টিয়া পাখী শিকল দ্বারা বাঁধা থাকিতে কাক সকল তাহাকে চঞ্চুদ্বারা অতিশয় ক্রেশ দিতেছে। ইহা দেখিবামাত্র আমি পাখিকে ভাঁড় সহিত নামাইয়া উঠানের মধ্যে উপস্থিত হইলাম। আমার আগমনের শব্দ শুনিয়া এক জন অর্দ্ধবয়স্কা স্ত্রীলোক বাহিরে আইল। তাহার মাথার চুল হৃন্দররূপে বাঁধা ও তাহার পরিধেয় শাড়ি অতিশয় পরিষ্কার ছিল।

আমি তাহাকে জিজ্ঞাসা করিলাম, ওগো এটা কি তোমার পাখী? কাক সকল ইহাকে বড় দুঃখ দেতিছিল, এক্ষণে আমি ইহাকে বাটীর ভিতরে আনিয়াছি। স্ত্রীলোক উত্তর করিল, বিবি সাহেব, আপনকার বড় অহুগ্রহ। এ আমার পাখী বটে, আমার পুত্র ভুলিয়া বাহিরে ফেলিয়া গিয়াছে। ইহা বলিয়া সে পক্ষির সকল এলোমেলো পালথগুলিতে হাত বুলাইয়া সমান করিল, এবং বোধ হইল যে পক্ষী তাহার কত্রীকে ভালরূপে চিনিতে, কারণ সে তাহাকে না কামড়াইয়া তাহার বস্ত্রের মধ্যে লুকাইতে চেষ্টা করিল। [প্রথম অধ্যায়]

এই অংশের গদ্যরীতি কাল-বিচারে খুবই আধুনিক বলে মনে হয়। আশ্রিতবাক্যাংশের সংখ্যাত্রাস ও সমগ্র বাক্যের মধ্যে তাদেয় যথাযথ নির্দেশ, বাক্যের ভারসাম্য বিধান ও সামগ্রিক ঐক্যরক্ষা ও বিরামচিহ্নের সুপ্রয়োগ এই অংশকে দিয়েছে সাবলীলতা ও সারল্য। সাধু গদ্যভাবার যে কাঠামো বিদ্যালোগর তৈরি করেছিলেন, তারই আশ্রয়ে লেখিকা বাক্য রচনা করেছেন। কিন্তু তাঁর গদ্যের চাল হাঙ্গা, গতি ক্ষুণ্ণ, কথ্যভাবার টান অনায়াসলক্ষণীয়।

সহজবোধাত্মা ও বাস্তবাহুগামিতা এই ভাবার বৈশিষ্ট্য।

[২] করুণা উত্তর করিল, মেম সাহেব বলি, শুভন। আজি আমি তাবৎ দিন কিছু খাইতে না পাইয়া তিনটা বেলায় সময়ে ফুলমণির নিকটে দুইটি পয়সা চাহিয়া আনিলাম; পরে তদ্বারা কতকগুলি ছোট ২ মাছ কিনিয়া রান্ধিতে ইহা রান্ধিব এমন মনে করিয়া সেই মাছ কুটিয়া ধুইয়া রাখিতেছি; এমন সময়ে আমার স্বামী আর দুইজন পুরুষকে সঙ্গে লইয়া ঘরে আইল। তাহার সন্ধ্যা কিঞ্চিৎ মত্ত ছিল, তাহাতে আমার স্বামী বড় রাগান্বিত হইয়া

জিজ্ঞাসা করিতে লাগিল, ওগো, ভাত তৈয়াশি আছে কিনা? আমি উত্তর দিলাম, চাক্রিটার সময়ে কি ভাত হয়? মাতাল হইয়া কি বলিতেছ, তুমি তাহা জান না; আর তুমি কে, যে তুমি ভাত চাহিতে আলিয়াছ? খরচের নিমিত্তে তুমি কি পয়সা দিয়াছিলি? সে এই কথা শুনিয়া কোটা মাছের চূপড়িকে মাছ হুঙ্ক লাথি মারিয়া নর্দমাতে ফেলিয়া কহিল, তুই এমত কথা বলিস? আমি যদি পয়সা না দিই, তবে এই মাছ কি প্রকারে আপনার জন্তে বোগাইয়া রাখিয়াছিলি? আমাকে এইরূপে ভৎসনা করিয়া সে আপন মাতওয়লা সন্ধিদের প্রতি ফিরিয়া কহিল, চল ডাই, আজি আমাদের পয়সার অভাব নাই; অতএব এ বেটি বদ্যাপি খাইতে না দিল, ভাবনা কি? অল্প স্ত্রীলোকদের সহিত আমাদের পরিচয় আছে কি না? এই কথা কহিয়া সে আমাকে অত্যন্ত মারিল, পরে তাহারা সকলে চলিয়া গেল।

আমি ইহা শুনিয়া জিজ্ঞাসিলাম, করুণা, তোমার স্বামী মাছ ফেলিয়া দিলে তুমি কি তাহাকে কিছু কহিলি না? করুণা উত্তর করিল, হাঁ মেম সাহেব, কহিব না কেন? আমি তাহাকে বধেষ্ট গালি দিলাম। এমত কর্ম ও এমত কথা কি সহ করা যায়? যে দিনে তাহার কাছে কিছু টাকা কড়ি না থাকে, সে দিনে আমি বাহা দিই তাহা সে চূপ্ করিয়া খায়; কিন্তু যখন চারি পাঁচ আনা উপায় করে, তখনই আমার এই প্রকার দশা হয়। কল্য প্রাতে তাহার নিকটে একটিও পয়সা থাকিবে না, রাত্রের মধ্যেই মদ্যপান ও বেজাগমনাদি দ্বারা সকলি ব্যয় করিবে। [পঞ্চম অধ্যায়]

এই অংশে সংলাপের প্রত্যক্ষতা ও স্বচ্ছন্দতা বিশেষ লক্ষণীয়। সাধু গদ্যাশ্রয়ী সংলাপ প্রায়শই কথ্যভাবার দিকে ঝুঁকিছে। তার পরিচয়, কথ্যভঙ্গিম ক্রিয়াপদ ও তদ্ভব-দেশী শব্দের ব্যবহার। ‘আইল’=আসিল; লেখিকা ‘এল’ থেকে ‘আইল’ লিখেছেন, ‘আসিল’ লেখেন নি। করুণার মন্ত স্বামী “কোটা মাছের চূপড়িকে মাছ হুঙ্ক লাথি মারিয়া নর্দমাতে ফেলিয়া দিল”—এই বর্ণনা প্রত্যক্ষ, জীবন্ত, এবং তদ্ভব-দেশী শব্দ প্রয়োগে বাস্তব হয়ে উঠেছে।

[৩] তাহার চতুর্দিকের বেড়া নূতন দরমা ও নূতন বাঁশ দিয়া বাঁধা ছিল, এবং তদুপরি একটি স্বন্দর বিঙা লতা উঠিয়াছিল। উঠানের এক পাশে গোবর একখানি ঘর দেখা গেল, তাহার মধ্যে একটি গাভি ও বৎস ধীরে ২ খাওয়া খাইতেছে। গোশালার ছাতের উপরে অনেক পাকা লাউ দেখিলাম।

উঠানের অল্প দিকে পাকশালা ছিল, এবং তাহার দ্বার খোলা থাকতে আমি দেখিতে পাইলাম ভ্রমধ্যে তিন চারিটি স্ফীকৃত খালা ও ষটি এবং কএকখান পরিষ্কার পাখরও বাসীকৃত আছে। উঠান স্থলরূপে পরিকৃত ছিল, তাহাতে যেমন প্রায় সকল ঘরে বীতি আছে তেমন কোন কোণে জঙ্গলের রাশি দেখিতে পাইলাম না; সকল স্থান পরিষ্কার ছিল। দ্বারের সম্মুখে ঘরের ছাঁচির নীচে দশ বারিচি চারা গাছ গাম্ভাতে সাজান দেখিলাম; তাহার মধ্যে তিন চারিটি ঔষধের গাছ ছিল, অল্প সকল গাছাদি তুলসী গন্ধরাজ ইত্যাদি। একটি অতিস্থলর চীন গোলাপের চারাও ছিল, তাহাতে কুঁড়ি ও ফুল ধরিয়ছিল। [প্রথম অধ্যায়]

ছোট ছোট বাক্য, বিরামচিহ্নযুক্ত নাতিস্কৃত বাক্য, সরল ক্রিয়াপদ, ঋজু বর্ণনাভঙ্গি এই অংশের শব্দচিত্রকে প্রত্যক্ষ করে তুলেছে।

শ্রীমতী ম্যালেজ যে-সময়ে এই সরল সাবলীল গদ্য লিখেছেন, সেদিন স্থল প্রাম্যতা ও দুর্দান্ত পাণ্ডিত্য গদ্যভাবার স্বাভাবিক গতিকে রুদ্ধ করেছিল। সহজ সরল স্থপাঠ্য ভাষা ব্যবহার করে লেখিকা গদ্যভাবার প্রাণশক্তিকে মুক্তি দিয়েছিলেন, বাংলা গদ্যের ইতিহাসে একথা অবশ্যস্বীকার্য।

বিদ্যাসাগর মহাশয় যখন সংস্কৃত কলেজের অধ্যক্ষ, তখন তিনি ঐ কলেজের বহু ছাত্রের জীবনে প্রতিষ্ঠালাভের সুযোগ করে দিয়েছিলেন। তারশংকর ভট্টাচার্য ঐ স্নেহভাজন ছাত্রদের একজন। তারশংকর সংস্কৃত কলেজের কৃতী ছাত্র ছিলেন, পাঁচ-ছয় বৎসর সিনিয়র বৃত্তি ভোগ করেন। কলেজের ছাত্রদের মধ্যে সংস্কৃত শ্লোক রচনা প্রতিযোগিতায় তিনি পঁচিশটি সংস্কৃত শ্লোক রচনা করে প্রথম স্থান অধিকার করেন ও পঞ্চাশ টাকা পুরস্কার লাভ করেন। তারশংকর তর্করত্ন (১৮৩০-৪২) অধ্যক্ষ বিদ্যাসাগর মহাশয়ের আত্মকৃত্যে সংস্কৃত কলেজের গ্রন্থাধ্যক্ষ (লাইব্রেরিয়ান)-পদ লাভ করেন। পাঁচ বৎসর এই কাজের পর বিদ্যাসাগর মহাশয়েরই আত্মকৃত্যে নদীয়া জিলার বিদ্যালয় সমূহের পরিদর্শক নিযুক্ত হন। তিন-চার বৎসর এই চাকুরি করার পরই তাঁর মৃত্যু হয়।

অল্পায়ু জীবনে তারশংকর তর্করত্ন বাংলা গদ্যের সেবা করে গিয়েছেন। তিনি মাত্র চারখানি বই লেখেন : ‘ভারতবর্ষীয় জীর্ণগণের বিদ্যাশিক্ষা’ (১৮৫০। হেয়ার পুরস্কার-প্রাপ্ত গ্রন্থ), ‘পদ্মাবলী’ (১৮৫২। ইংরেজির অম্ববাদ), ‘কাদম্বরী’ (১৮৫৪। সংস্কৃতের অম্ববাদ), ‘রাসেলাস’ (১৮৫৭। ইংরেজির অম্ববাদ)। ১৮৫০ থেকে ১৮৫৭ তারশংকরের গদ্যরচনার কাল। এই কালের বাংলা গদ্যচর্চার পরিচয় জানা থাকলে তারশংকরের কৃতিত্ব বিচার করা সহজ হয়।

ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর : বেতালপঞ্চবিংশতি (১৮৪৭), বাঙ্গালার ইতিহাস দ্বিতীয় ভাগ (১৮৪৮), জীবনচরিত (১৮৪৯), মহাভারত উপক্রমণিকা ভাগ (১৮৪৯), বোধোদয় (১৮৫১), সংস্কৃত ভাষা ও সংস্কৃত সাহিত্য বিষয়ক প্রস্তাব (১৮৫১), শকুন্তলা (১৮৫৪), বিধবাবিবাহ প্রচলিত হওয়া উচিত কিনা এতদ্বিষয়ক প্রস্তাব (১৮৫৫), কথামালা (১৮৫৬), চরিতাবলী (১৮৫৬)।

অক্ষয়কুমার দত্ত : ভূগোল (১৮৪১), বাহুবল্লভ সহিত মানবপ্রকৃতির সম্বন্ধ
বিচার (১৮৫১-৫৩), চাক্ষুণ্য (১৮৫৩-৫৪), ধর্মনীতি (১৮৫৫), পদার্থবিজ্ঞান
(১৮৫৬) ।

দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর : ব্রাহ্মধর্ম গ্রন্থ (১৮৪২), আত্মতত্ত্ববিজ্ঞান (১৮৫১) ।

ভূদেব মুখোপাধ্যায় : শিক্ষাবিসয়ক প্রস্তাব (১৮৫৬), ঐতিহাসিক
উপজ্ঞাস (১৮৫৭) ।

প্যারীচাঁদ মিত্রের 'আলালের ঘরের দুলাল' ১৮৫৫ খৃষ্টাব্দে 'মাসিক
পত্রিকা'র দ্বারাবাহিক প্রকাশিত হয়, পরে গ্রন্থাকারে (১৮৫৮) প্রকাশিত
হয় ।

১৮৪৭-৫৭ : এই সময় সীমার মধ্যে প্রকাশিত বাংলা গ্রন্থের এই তালিকা
থেকে প্রমাণ হয়, তারশংকর তর্করত্ন বিদ্যাসাগরী রীতির আশ্রয় গ্রহণ
করেছিলেন । বিদ্যাসাগরের সঙ্গে মানসিক ও ব্যক্তিগত নৈকট্য ও দেবেন্দ্রনাথ
অক্ষয়কুমার প্রমুখ ব্রাহ্মসমাজের নেতাদের সঙ্গে মানসিক দূরত্বের কারণেই নয়,
সংস্কৃত সাহিত্যের প্রতি তারশংকরের আন্তরিক আকর্ষণ ছিল । তাঁর গদ্য
রচনায় সে-পরিচয় বিদ্যুৎ আছে । তারশংকরের গদ্যরীতির মূল এখানেই ।

তারশংকরের প্রধান কীর্তি কাদম্বরী-অনুবাদ । তাঁর গদ্যরীতিকে বলা
হয় কাদম্বরীর রীতি অর্থাৎ সংস্কৃতশ্রয়ী গদ্যরীতি ।

বিদ্যাসাগর মহাশয় সংস্কৃত গদ্যরীতির আশ্রয়ে মাহুয হয়েছিলেন এবং
উনবিংশ শতকের প্রথমার্ধে বহু সংস্কৃত পণ্ডিতের ধ্যানধারণা ও সাহিত্যচর্চার
আশ্রয়ভূমি ছিল সংস্কৃত সাহিত্য । কিন্তু তাঁদের সঙ্গে বিদ্যাসাগরের পার্থক্য
এইখানে যে বিদ্যাসাগর কেবল ভাষা নিয়ে চিন্তা করেন নি, তার সঙ্গে কল্পনা
যোগ করেছেন । তিনি সংস্কৃত গদ্যকে আধুনিক রূপ দিয়েছিলেন । সে রূপের
আদর্শ পেয়েছিলেন ইংরেজি গদ্য থেকে । সংস্কৃত গদ্যের ঐশ্বর্যকে বিদ্যাসাগর
মহাশয় আপন কালের উপযোগী করে উপস্থিত করলেন, তাঁর বর্ণনাভঙ্গি ও
গদ্যরীতিটি নিজস্ব ।

সংস্কৃত গদ্যরীতি বললে কি বোঝায় ? বিদ্যাসাগর-অধ্যায়ে পূর্বেই এ
বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা করেছি । দেখেছি, সংস্কৃত গদ্যরীতির একটি
বিশিষ্ট রূপ দুরাশয়ী বিস্তারধর্মী গদ্য । সম্রাট হর্ষবর্ধনের সভাপণ্ডিত বাণভট্টের
কাদম্বরী কথাকাব্যে (খৃঃ ৭ম শতাব্দী) তার সার্থক পরিচয় পাই । কাদম্বরী
সংস্কৃত গদ্যসাহিত্যের অতুলনীয় রত্ন ; যদি এই একটিমাত্র সংস্কৃত গদ্যগ্রন্থ

ধাক্ত তাহলেও ভারতবর্ষ গদ্যরচনার গর্ভ করতে পারত। প্রাচীন ভারতীয় অলংকারিকদের মতে, ‘গদ্য কবীনাং নিকষণং বদন্তি’, গদ্যরচনাতে কবিদের রচনাশক্তির কঠিন পরীক্ষা হয়। এই পরীক্ষায় বাণভট্ট কৃতিত্বের সঙ্গে উত্তীর্ণ হয়েছিলেন। বাণের শব্দ-সম্পদ ও অলংকারশাস্ত্রে পারদর্শিতা দ্বিতীয়রহিত। বাণভট্টের কাদম্বরী গ্রন্থ একদা ভারতবর্ষের বিদ্বৎসমাজের একান্ত প্রিয় হয়েছিল, তার প্রমাণ এই উক্তি—‘কাদম্বরীরসজ্ঞানামাহারোহপি ন যোচতে’। বর্তমান কালের রুচিতে বাণভট্টের দুর্লভশব্দবহুল অতিদীর্ঘ সমাসাভ্যুদয়পূর্ণ অলঙ্কৃত বর্ণাঢ্য গদ্যসাহিত্য সমর্থনীয় না হতে পারে, কিন্তু সপ্তম শতকের ভারতে এই গ্রন্থ জনসমাদর লাভ করেছিল, এ বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই। পশ্চাত্তাত্ত্ব সমালোচক ওয়েবর কাদম্বরী কথাকাব্যের সমালোচনা করে বলেছেন, বাণের গদ্য একটি মহারণ্য। এতে পথিককে অলংকার-রূপ ঘোপ ঝাড় কেটে কেটে অগ্রসর হতে হয়। এবং এভাবে কিছুদূর এগিয়ে পথিক দুর্লভ শব্দরূপ হিংস্র জন্তুর সম্মুখীন হয়ে ভয়ানক হয়ে পড়ে। বর্তমান কালের এই কটাক্ষ বাণভট্টের যথার্থ মূল্যায়ন নয়। দণ্ডীর মতে, ‘ওজঃসমাসাভ্যুদয়মেতদ্ গদ্যস্ত জীবিতম্’ (কাব্যাদর্শ ১৮০)। এই বিচারে বাণভট্ট প্রশংসার্হ। সেদিন শব্দঝংকার, কল্পনাগৌরব, অলংকার-গরিমা, বর্ণ ও ধ্বনি-সমারোহ বাণভট্টের কাদম্বরীকে উচ্চাসনে প্রতিষ্ঠিত করেছিল।

বিদ্যাসাগর-শিষ্য তারাশংকর তর্করত্ন যখন কাদম্বরী অনুবাদ করেন, তাঁকে সেকাল ও একালের রুচিবৈষম্য ও রসভেদ সম্পর্কে সচেতন থাকতে হয়েছিল, এবিষয়ে সংশয় নেই।

সংস্কৃত ভাষার ঐশ্বর্য সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ নানাহানে আলোচনা করেছেন, তারমধ্যে প্রধান ‘প্রাচীন সাহিত্য’। বিদ্যাসাগর ও তারাশংকর তর্করত্নের পর ‘প্রাচীন সাহিত্যে’ রবীন্দ্রনাথ সংস্কৃত গদ্যের ঐশ্বর্যকে পরীক্ষা করলেন, বিদ্যাসাগরী সাধুভাষার চরমৈশ্বর্য সৃষ্টি করলেন। সংস্কৃত গদ্যের শিল্পী গদ্যচর্চা করতেন আটের খাতিরে। আট হিসাবে সে গদ্যের তুলনা নেই। এক একটি বাক্য রচনায় যে নিষ্ঠা ও শিল্পবোধের পরিচয় সংস্কৃত গদ্যকার দিতেন, তা বিস্ময়কর। রবীন্দ্রনাথ প্রাচীন সাহিত্য-গ্রন্থভূক্ত কাদম্বরীচিত্র-প্রবন্ধে সংস্কৃত গদ্যভাষার এই শিল্পনৈপুণ্য ও ঐকান্তিক নিষ্ঠার প্রতি পাঠকের মনো-যোগ আকর্ষণ করেছেন। ধ্বনিগাভীর, দীর্ঘায়িত ছন্দঃস্পন্দ, ধ্বনিসজ্জা, স্বরবৈচিত্র্য, ধ্বনিকল্লোল, অলংকার, চিত্ররস, ধ্বনিবিস্তার কীভাবে গদ্যকে

শিল্পরূপমায় মণ্ডিত করে তুলেছিল, বাণভট্টের কাদম্বরী থেকে রবীন্দ্রনাথ তার দৃষ্টান্ত আহরণ করেছেন এবং সংস্কৃত ভাষার প্রকৃতি বিচার করেছেন। ভাষাশংকর তর্করত্নের গদ্যরীতি রবীন্দ্রনাথের প্রাচীন সাহিত্যের গদ্যরীতির তুলনাত্মক বিচারে স্পষ্টতর হয়ে উঠবে বলে মনে করি।

রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি উক্তি কাদম্বরীচিহ্ন প্রবন্ধ থেকে গ্রহণ করি।

“সংস্কৃত ভাষা কথা ভাষা ছিল না বলিয়াই সে ভাষার ভারতবর্ষের সমস্ত রূদয়ের কথা সম্পূর্ণ করিয়া বলা হয় নাই।”

“কালিদাসের কাব্য ঠিক শ্রোতের মতো সর্বাঙ্গ দিয়া চলে না। তাহার প্রত্যেক শ্লোক আপনাতে আপনি সমাপ্ত ; একবার খামিয়া দাঁড়াইয়া সেই শ্লোকটিকে আয়ত্ত করিয়া লইয়া তবে পরের শ্লোকে হস্তক্ষেপ করিতে হয়। প্রত্যেক শ্লোকটি স্বতন্ত্র হীরকখণ্ডের জ্যায় উজ্জ্বল, এবং সমস্ত কাব্যটি হীরক-হাবের জ্যায় হৃন্দর, কিন্তু নদীর জ্যায় তাহার অখণ্ড কলধ্বনি এবং অবিচ্ছিন্ন ধারা নাই।

“তা ছাড়া, সংস্কৃত ভাষার এমন স্বরবৈচিত্র্য, ধ্বনিগাভীর্ষ, এমন স্বাভাবিক আকর্ষণ আছে—তাহাকে নিপুণরূপে চালনা করিতে পারিলে তাহাতে নানা বস্তুর এমন কনসার্ট-বাদ্যিয়া উঠে—তাহার অন্তর্নিহিত রাগিণীর এমন একটি অনিবচনীয়তা আছে যে, কবিপণ্ডিতেরা বাঙালৈপুণ্যে পণ্ডিত শ্রোতাঙ্গিকে মুগ্ধ করিবার প্রলোভন সম্বরণ করিতে পারিতেন না। সেইজন্য যেখানে বাক্যকে সংক্ষিপ্ত করিয়া বিষয়কে দ্রুত অগ্রসর করিয়া দেওয়া অত্যাৱশ্যক সেখানেও ভাষার প্রলোভন সম্বরণ করা দুঃসাধ্য হয় এবং বাক্য বিষয়কে প্রকাশিত না করিয়া পদে পদে আচ্ছন্ন করিয়া দাঁড়ায় ; বিষয়ের অপেক্ষা বাক্যই অধিক বাহাহুরি লইতে চেষ্টা করে এবং তাহাতে সফলও হয়।”

“সংস্কৃত সাহিত্যে গদ্যে যে দুই-তিনখানি উপগ্রাস আছে তাহার মধ্যে কাদম্বরী সর্বাপেক্ষা প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছে। যেমন রমণীর তেমনি পদ্যেরও অলংকারের প্রতি টান বেশি ; গজের সাজসজ্জা স্বভাবতই কর্মক্ষেত্রের উপযোগী। তাহাকে তর্ক করিতে হয়, অহুসদ্ধান করিতে হয়, ইতিহাস বলিতে হয়, তাহাকে বিচিত্র ব্যবহারের জন্য প্রস্তুত থাকিতে হয়—এই জন্য তাহার বেশভূষা লঘু, তাহার হস্তপদ অনাবৃত। দুর্ভাগ্যক্রমে সংস্কৃত গদ্য সর্বদা-ব্যবহারের জন্য নিযুক্ত ছিল না, সেইজন্য বাহুল্যভার বাহুল্য তাহার অল্প নহে। মেঘশ্রীত বিলাসীরা জ্ঞান তাহার সমাসবহুল বিপুলায়তন দেখিয়া সহজেই

বোধ হয় সর্বদা চলা-ফেরার জন্ত সে হয় নাই ; বড়ো বড়ো টীকাকার ভাণ্ডকার শক্তিত বাহকগণ তাহাকে কাঁধে করিয়া না চলিলে তাহার চলা অসাধ্য । অচল হোক, কিন্তু কিরীটে কুণ্ডলে কঙ্কণে কণ্ঠমালায় সে রাজার মতো বিরাজ করিতে থাকে ।

সেইজন্ত বাণভট্ট যদিও স্পষ্টত গল্প করিতে বলিয়াছেন, তথাপি ভাবার বিপুল গৌরব লাঘব করিয়া কোথাও গল্পকে দৌড় করান নাই ।”

সংস্কৃত গদ্যভাষা, দৈনন্দিন জীবনে তার অব্যবহার ও সর্বজনের আয়ত্তের বাইরে তার স্থিতি সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের এই উক্তি বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ । সংস্কৃত ভাষা কথ্যভাষা ছিল না এবং সংস্কৃত গদ্য সর্বদা-ব্যবহারে নিযুক্ত ছিল না : এই দুটি মস্তব্য বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ । গদ্য সম্পর্কে আমাদের যে ধারণা, তার দ্বারা সংস্কৃত গদ্যের বিচার করা যায় না : রবীন্দ্রনাথের এই বক্তব্য অনুবাদক তারাশংকর তর্করত্নের মনে জাগরুক ছিল, সে বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই ।

তারাশংকর তর্করত্ন আর একটি বিষয়ে সচেতন ছিলেন—সেকাল ও একালের প্রকৃতি-ভেদ । এবিষয়ে রবীন্দ্রনাথ ঐ প্রবন্ধে লিখেছেন :

“আমরা যে কালে জন্মিয়াছি এ বড়ো ব্যস্ততার কাল ; এখন সকল কথার সমস্তটা বলিবার প্রয়োজন পদে পদে সংযত করিতে হয় । কাদম্বরীর সময়ে কবি কথা-বিস্তারের বিচিত্র কৌশল অবলম্বন করিয়াছিলেন ; এখন আমাদেরকে কথাসংক্ষেপের সমুদয় কৌশল শিক্ষা করিতে হয় । তখনকার কালের মনোরঞ্জনের জন্ত যে বিচার প্রয়োজন ছিল এখনকার কালের মনোরঞ্জনের জন্ত ঠিক তাহার উল্টা বিজ্ঞ আবশ্যক হইয়াছে ।” (মাঘ, ১৩০৬, প্রদীপ, ১২০০ খৃ)

সম্রাট হর্ষবর্ধনের (খৃ সপ্তম শতক) সভাপণ্ডিত বাণভট্ট ও মহারাজী ভিক্টোরিয়ার উপনিবেশের (খৃ উনবিংশ শতক) প্রজা তারাশংকর তর্করত্ন—এ দুজনের মধ্যে যে বারো শতাব্দীর ব্যবধান, তা কেবল কালগত নয়, রুচিগত ; কেবল বস্তু পরিবেশগত নয়, তা মানসিক ব্যবধান । সেদিন বাণভট্ট গদ্যকে জীবনে সর্বদা-ব্যবহার্য্য নির্মাণ করেন নি, সর্বজনবোধগম্যতাও তাঁর অধিষ্ট ছিল না । তারাশংকর তর্করত্নের গদ্য ও সর্বকাজে ব্যবহারযোগ্যতা এবং সর্বজনের দ্বারা ব্যবহৃত হওয়ার যোগ্যতা অর্জন করেনি বলেই বাংলা গদ্যে তার অস্থিহীনতা ঘটল না । অব্যবহিত পরবর্তী গদ্যশিল্পী বঙ্কিমচন্দ্রের গদ্য

এই দুই যোগ্যতা অর্জন করেছিল এবং পরবর্তী লেখকদের দ্বারা অমূল্য হয়ে সার্থকতা লাভ করেছিল।

তারানাংকর তর্করত্নের ‘কাদম্বরী’ (১৮৫৪) প্রকাশিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই বিশেষ সমাদর লাভ করেছিল। তাঁর জীবদ্দশায় চার বৎসরের মধ্যে চারটি সংস্করণ হয়। দ্বিতীয় সংস্করণ ১৮৫৬ সালে, তৃতীয় সংস্করণ ১৮৫৭ সালে, চতুর্থ সংস্করণ ১৮৫৮ সালে প্রকাশিত হয়। ১৮৬১, ১৮৭০ ও ১৮৯২ সালে ইহার সপ্তম, একাদশ ও অষ্টাদশ সংস্করণ প্রকাশিত হয়েছিল। এই শতকে আরো কয়েকটি সংস্করণ প্রকাশিত হয়েছে (দ্রষ্টব্য—শ্রীচিন্তাহরণ চক্রবর্তী-সম্পাদিত তারানাংকর তর্করত্নের কাদম্বরী গ্রন্থের ভূমিকা, ১৯৬৩)।

অনুবাদক তারানাংকর সচেতন সদা-অসমুদ্র গদ্যাশিল্পী ছিলেন, তার পরিচয় কাদম্বরী-অনুবাদের প্রথম ও দ্বিতীয় বারের ‘বিজ্ঞাপন’ (১ম সং—সংবৎ ১৯১১, খৃ ১৮৫৪/২য় সং—সংবৎ ১৯১৩, খৃ ১৮৫৬)। এই ‘বিজ্ঞাপন’ দুটি অনুবাদক তারানাংকরের অনুবাদ-চিন্তার পরিচায়ক।

প্রথম বারের বিজ্ঞাপনে তারানাংকর লিখেছেন .

“সংস্কৃত ভাষায় মহাকবি বাণভট্ট বিরচিত কাদম্বরী নামে যে মনোহর গদ্যাগ্রন্থ আছে তাহা অবলম্বন করিয়া এই পুস্তক লিখিত হইল। ইহা ঐ গ্রন্থের অবিকল অনুবাদ নহে। গল্পটিমাত্র অবিকল পরিগৃহীত হইয়াছে। বর্ণনার অনেক অংশ পরিত্যাগ করা গিয়াছে। সংস্কৃত কাদম্বরী পাঠে অনির্ভরচনীয় প্রীতি লাভ হইয়া থাকে এবং তাহার বর্ণনা শুনিলে অথবা পাঠ করিলে সাতিশয় চমৎকৃত হইতে হয়। এই বাঙ্গালা অনুবাদ যে সেইরূপ প্রীতিদায়ক ও চমৎকারজনক হইবেক ইহা কোনরূপেই সম্ভাবিত নহে। যাহা হউক, যে সকল মহাশয়েরা বাঙ্গালা ভাষায় অহুরাগ প্রদর্শন করিয়া থাকেন তাঁহারা পরিশ্রম স্বীকার পূর্বক এক একবার পাঠ করিলেই সমুদয় শ্রম সফল জ্ঞান করিব ॥ ওরা আশ্বিন, সংবৎ ১৯১১ ॥”

দ্বিতীয় বারের বিজ্ঞাপনে ভাবার সংস্কার সাধনান্তে তারানাংকর লিখেছেন :

“কাদম্বরী দ্বিতীয়বার মুদ্রিত ও প্রচারিত হইল। এইবারে কোন কোন স্থান পরিত্যক্ত ও কোন কোন স্থান পরিবর্তিত হইয়াছে। যে সকল স্থান অসংলগ্ন অথবা দুর্বোধ্য বোধ হইয়াছিল ঐ সকল স্থান সংলগ্ন ও সহজ করিবার নিমিত্ত প্রয়াস পাইয়াছি; কিন্তু কতদূর পর্যন্ত কৃতকার্য হইয়াছি, বলিতে পারি না ॥ ১৫ই বৈশাখ, সংবৎ ১৯১৩ ॥”

তারানাথকর তর্করত্নের গদ্যরচনার কৃতিত্ব উপেক্ষণীয় নয়। অমুবাদকর্মের সংস্কার সাধনের প্রয়োজনীয়তা স্বীকারে তাঁর শিল্পীমনের পরিচয় পাই। বাক্যানির্মাণ, পদবিভাগ ও যতিচিহ্নের ব্যবহারে তিনি বিদ্যাসাগরকে অতুলন করেছিলেন। বিদ্যাসাগর মহাশয় বাংলা বাক্যের, বিশেষত দীর্ঘ বাক্যের পদাশয়-রীতি স্থির করে দিয়েছিলেন। তিনি ছেদচিহ্নের ব্যবহার ও পদাশয় অমুবাদী বাক্যের বিশ্লেষণ এমনভাবে করেছেন যাতে মূল জিয়ার সঙ্গে দৃবস্থিত পদের সম্পর্ক সহজে অনুধাবন করা যায়। আর সে-কারণেই তিনি বিদ্যালয়ের নীচু শ্রেণীর পাঠ্যগ্রন্থে অজস্র কমা, কোলন, সেমিকোলন ব্যবহার করেন। যতিচিহ্নের আদর্শ ব্যবহার ও পাঠভেদে যতিচিহ্নের কম ও বেশি ব্যবহার বিদ্যাসাগরের রচনায় বিশেষভাবে লক্ষ্য করা যায়। তাঁর গ্রন্থসমূহের সংস্করণগুলিতে পবিবর্তন ও পরিমার্জন তাঁর শিল্পচেতনতার স্বাক্ষর বহন করে। বিদ্যাসাগরের সহযোগী অক্ষয়কুমার দত্ত এক্ষেত্রে পথিকৃৎ। জিজ্ঞাসা-চিহ্নের ব্যবহার তাঁর রচনায় প্রথম লক্ষ্য করা যায়। তিনিই নিয়মিতভাবে ছেদচিহ্ন ব্যবহার করেছেন। তারানাথকর তর্করত্ন পদাশয় ও ছেদচিহ্নের ব্যবহারে বিদ্যাসাগরকেই অতুলন করেছিলেন, এবিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই।

বাংলা গদ্যে যতিস্থাপনের পূর্ণতা দেখা গেল বিদ্যাসাগর ও অক্ষয়কুমারের রচনায়। তারানাথকর পূর্ণচ্ছেদ, কমা, সেমিকোলন ব্যবহার করেছেন, কিন্তু তা সূত্র নয়। পূর্ণচ্ছেদের ভাৱেই পংক্তিবিশ্রাণ অনেকক্ষেত্রে দুর্বল হয়েছে। তার ফলে অমুবাদেব ভাষাপ্রবাহে উপলব্ধির বাধা দেখা দিয়েছে। ভাষা-শ্রোতকে সে-ক্ষেত্রে পাশ কাটিয়ে যেতে হয়েছে। সংস্কৃতের দীর্ঘসমাসবদ্ধতা ও পংক্তির সম্পূর্ণতা বাংলা গদ্যভাষায় রক্ষা করা বিপজ্জনক। সে ক্ষেত্রে অমুবাদের মোড় ফিবিয়ে দিতে হয়। তারানাথকর এ কথা জানতেন এবং কাদম্বরীর ভূমিকায় (বিজ্ঞাপনে) তা স্বীকার করে বলেছেন, তাঁর অমুবাদ সংস্কৃত পংক্তি-অমুসারী নয়, ভাবানুসারী। সেজন্য তিনি অনেক বর্ণনার বিস্তৃতিতে ছেঁটে দিয়েছেন, এবং বহু ক্ষেত্রে মূলের সৌন্দর্যকেও ব্যাহত করেছেন। কিন্তু একথাও স্বীকার্য, তিনি মূলের অমুসরণ করতে গিয়ে অনেক সময় অমুবাদকে দুর্বল করে ফেলেছেন। ফলে যতিস্থাপনের ক্ষেত্রে রীতিমত বিশৃঙ্খলা ঘটেছে, বাক্যের পরিসমাপ্তি ঘটবার পূর্বেই পূর্ণচ্ছেদের উত্তত দও তার গতিকে অধঃসমাপ্তিতে অসহায়ের মতো থেমে যেতে বাধ্য করেছে। নিম্নত গদ্যাংশে এই অসহায়তা ও দুর্বলতা লক্ষণীয় :

“অবস্থিত্বেশে উজ্জয়িনী নামে নগরী আছে। যে স্থানে ভুবনজয়ের সর্গস্থিতি-
লংহারকারী মহাকালান্তিধান ভগবান্ দেবাদিদেব মহাদেব অবস্থিতি করেন।
যে স্থানে শিপ্রা নদী তরঙ্গ রূপ ভ্রুকুটী বিস্তারপূর্বক ভাগীরথীর প্রতি উপহাস
করিয়া বেগবতী হইয়া প্রবাহিত হইতেছে। তথায় তারাপীড় নামে মহাঘনশী
ভেজস্বী প্রবলপ্রতাপ নরশক্তি ছিলেন।” (ত্রিচিন্তাহরণ চক্রবর্তী-সম্পাদিত
তারিংশংকরের কাদম্বরী, কথারত্ন, পৃ ১৮)।

ক্রিয়াপদের অসংবদ্ধতাও তারিংশংকরের অনুবাদে মাঝে মাঝে দেখা
দিয়েছে। অসমাপিকা ক্রিয়াপদের বাহ্যিক বাক্যকে দুর্বল করেছে। অসমাপিকা
ক্রিয়ার বহু-আবর্তনে বাক্যের মাদুর্গ ও ভারসাম্য নষ্ট হয়েছে। যেমন এই
অংশে—

“একদা প্রভাতকালে চন্দ্রমা অন্তর্গত হইলে, পক্ষিগণের কলরবে অরণ্যানী
কোলাহলময় হইলে নবোদিত রবির আতপে গগনমণ্ডল লোহিতবর্ণ হইলে,
গগনান্নবিক্ষিপ্ত অন্ধকার রূপ ভস্মরাশি দিনকরের কিরণরূপ সম্মার্জনী দ্বারা
দূরীকৃত হইলে, সপ্তর্ষিমণ্ডল অবগাহনমানসে মানসসরোবরতীরে অবতীর্ণ হইলে,
শাল্মলীবৃক্ষস্থিত পক্ষিগণ আহারের অন্বেষণে অভিমত প্রদেশে প্রস্থান করিল।”
(তদেব, উপক্রমণিকা, পৃ ৭)।

এই অংশে একটিমাত্র দীর্ঘবাক্যে পাঁচবার ‘হইলে’ ব্যবহৃত হয়ে বাক্যের
ভারসাম্য নষ্ট করেছে।

তারিংশংকর সংস্কৃত বাগ্ভঙ্গী সম্পূর্ণ বর্জন করতে পারেন নি। বোধ করি
তা সম্ভবপর ও বাঞ্ছনীয় নয়। বিশেষণ পদে স্ত্রী প্রত্যয়ের ব্যবহার, অপ্রচলিত
সংস্কৃত শব্দের ব্যবহার অনায়াসলক্ষণীয়। যেমন,—‘প্রীতি অবিচলিত ও
চিরস্থায়িনী হউক’ (পৃ ১০২), ‘রজনী সমাগতা’ (পৃ ৩৭), ‘নির্মল বৃদ্ধিও
বর্ষাকালীন নদীর জ্বালা কলুষিতা হয়’ (পৃ ৪০), ‘নৃশংসা রাক্ষসী’ (পৃ ১৪৮),
‘ছিন্নমূলা লতা’ (পৃ ১৪২), ‘এতাদৃশী দেশকালজ্ঞতা’ (পৃ ১২১) [দ্রষ্টব্য
ত্রিচিন্তাহরণ চক্রবর্তী সম্পাদিত সংস্করণ, সম্পাদকের ভূমিকা]।

অপ্রচলিত সংস্কৃত শব্দের ব্যবহার : অগমন (না বাওয়া-অর্থে), অপবর্গ
(মুক্তি অর্থে), অমৃতদীপ্তি (চন্দ্র অর্থে), উজ্জলিত (যাহা জলিয়া উঠিয়াছে
—এই অর্থে), করেণুকা (হস্তিনী অর্থে), জীবিততৃষ্ণা (জীবনের আকাঙ্ক্ষা
অর্থে), ধ্বাস্ত (অন্ধকার অর্থে), নির্ঘমা (অনাগত্যা অর্থে), নিবন্ধ (উপবিষ্ট
অর্থে), বেশবনিতা (বেস্তা অর্থে), পর্যায় (পশুর গৃষ্ঠে বসিবার আসন

অর্থে), পোতক (শিশু অর্থে), প্রণয় পরিগ্রহ (প্রার্থনা স্বীকার অর্থে), পদবী (পথ অর্থে), মদ্যরোপিত (আমার পোতা অর্থে), হাসিতচ্ছবি (হাসির শোভা অর্থে) [লিচিন্তাহরণ চক্রবর্তী-সম্পাদিত সংস্করণের 'বিশিষ্ট শব্দশূচী' দ্রষ্টব্য]।

বর্ণবিভাগ এবং বৈশিষ্ট্যপূর্ণ বাক্যাংশ, অধুনা অপ্রচলিত শব্দ ও ক্রিয়াপদ ব্যবহারে তারাশংকরের রক্ষণশীলতার উদাহরণ অম্ববাদে অবিরল [দ্রষ্টব্য তদেব, সম্পাদকের ভূমিকা]।

বসতিসংস্থাপন, পদবিভাগ, শব্দবিভাগ ও ভাবায় প্রসাদগুণ সৃষ্টিতে তারাশংকরের কৃতিত্ব বিভাগাগরের কৃতিত্ব অপেক্ষা কম, একথা অবশ্যস্বীকার্য।

রবীন্দ্রনাথ বাণভট্টের কাদম্বরীকে বলেছেন চিত্রশালা। তারাশংকরের কাদম্বরীকে তা বলা যায় না, কারণ তাঁর অম্ববাদ, কাহিনীকে বড়ো করে দেখেছে, বাদ দিয়েছে মূল কাদম্বরীর চিত্রসৌন্দর্য, স্ববৈচিত্র্য ও ধ্বনিগাভীর্য। তবু তারাশংকরের কাদম্বরীর চিত্রলতা তুচ্ছ নয়। একথা সত্য, কাহিনীত্ব রক্ষাই অম্ববাদের একমাত্র লক্ষ্য নয়, মূলের ভাব ও রঙ রাখাই অম্ববাদকের প্রধান কাজ, তবু দৃশ্য ও ঘটনাবর্ণনায় তারাশংকর মাঝে মাঝে কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। বর্ষাকাল ও শরৎকালের বর্ণনায় তাঁর কৃতিত্ব স্বীকার্য। ছোট ছোট বাক্যে তিনি বর্ষার ছবিটি অংকন করেছেন :

“পথে বর্ষাকাল উপস্থিত। নীলবর্ণ মেঘমালায় গগনমণ্ডল আচ্ছাদিত হইল। দিনকর আর দৃষ্টিগোচর হয় না। চতুর্দিকে মেঘ, দশদিক অন্ধকার। দিব্যরাত্রির কিছুই বিশেষ রহিল না। ঘনঘটার ঘোরতর গভীর গর্জন ও ক্ষণপ্রভার হুঃসহ প্রভ। ভয়ানক হইয়া উঠিল। মধ্যে মধ্যে বজ্রাঘাত ও শিলাবৃষ্টি।”

এই বর্ণনায় মূলের চিত্রসৌন্দর্য, ধ্বনিগাভীর্য নেই; আছে প্রকাশের সাবলীলতা। দ্রব্ধ অলংকার ও দীর্ঘ সমাসাঙ্কুর থেকে মুক্ত এই বর্ণনা স্বচ্ছন্দ ও সরল।

মূলের অম্ববাদে তারাশংকরের কৃতিত্ব বা অকৃতিত্ব অম্ববাদন করা মাঝে প্রাসঙ্গিক অংশের রবীন্দ্রনাথ-কৃত অম্ববাদের সঙ্গে তুলনাত্মক বিচারে।

মূল কাদম্বরী, কথামুখ অংশ :

একদা তু ন্যাত্তিরোদিতো নবনলিনদলসম্পূটভিদি কিঙ্কিযুক্তপাটলিহি ভগবতি মরীচিমালিনি রাজানমাস্থানমণ্ডপগতমদনাজনবিক্রন্দেন বামপার্শ্বলঘিতা

কৌম্বেয়কেন সন্নিহিতবিবধয়েব চন্দনলতা ভীষণরমণীয়াকৃতি : অবিরলচন্দনা-
 গুলেপনধবলিতস্তনতটা উন্নজ্জদৈয়াবতকুন্তমণ্ডলেব মন্দাকিনী চূড়ামনিসংক্রান্ত-
 প্রতিবিম্বচ্ছলেন রাজ্যাজ্জৈব মৃতিমতী রাজতি : শিরোভিক্রহ্মানা শরদিব
 কলহংসধবলধরো জামদগ্নপরশুধারেব বশীকৃতসকলরাজমণ্ডলা বিদ্যাবনভূমিরিব
 বেত্রলতাবতী রাজ্যাধিদেবতেব বিগ্রহিণী প্রতীহারী সমুপস্থত্য ক্ষিতিতল-
 নিহিতজ্বালকরকমলা সবিনয়মব্রবীৎ—দেবদ্বারহিতা স্বরলোকমারোহতাস্ত্রিশ-
 কোরিব কুপিত শতমুখছন্দারনিপাতিতা রাজলক্ষ্মীদাক্ষিণ্যপথাদাগতা চণ্ডাল-
 কন্তকা পঙ্করহং শুকমাদায় দেবং বিজ্ঞাপয়তি—সকলভুবনতলসর্বরত্নানামুদা-
 ধিরিবৈক ভাজনং দেব বিহঙ্গমশ্চায়মার্চযভূতো নিখিলভুবনতলরত্নমিতি কৃত্বা
 দেবপাদমূলমেনমাদায়াগতাহায়িচ্ছামি দেবদর্শনস্থখমভূতবিতুম ইতি । এতদাকর্ণ্য
 দেব : প্রমাণমিত্যুক্ত্বা বিররাম । উপজাতকুতূহলস্তরাজা সমীপবর্তিনাং
 রাজ্যামবলোক্য মুখানি কো দোষ প্রবেশ্যতাম্ ইত্যাদিদেশ । অথ প্রতীহারী
 নরপতিকথনাস্তরমুখায় তাং মাতঙ্গাকুমারীং প্রাবেশয়ৎ ॥

তারানাংকরের সংক্ষেপিত পরিবর্জিত ভাবাহুবাদ .

“একদা প্রাতঃকালে আপন অমাত্য কুমারপালিত ও অজ্ঞাত রাজকুমারের
 গহিত সভামণ্ডপে বসিয়া আছেন, এমন সময়ে প্রতীহারী আসিয়া প্রণাম
 করিয়া কৃতাজলিপুটে নিবেদন করিল, মহারাজ ! দক্ষিণপথ হইতে এক
 চণ্ডালকন্তা আসিয়াছে । তাহার সমভিব্যাহারে এক শুকপক্ষী আছে । কহিল,
 মহারাজ সকল রত্নের আকর, এই নিমিত্ত এই পক্ষিরত্ন তদীয় পাদপদ্মে সমর্পণ
 করিতে আসিয়াছি । ঘরে দণ্ডায়মান আছে, অহুমতি হইলে আসিয়া
 পাদপদ্ম দর্শন করে ।

রাজা প্রতীহারীর বাক্য শুনিয়া সাতিশয় কোতুকাবিষ্ট হইলেন এবং
 সমীপবর্তী সভাসদগণের মুখাবলোকনপূর্বক কহিলেন, কি হানি আছে লইয়া
 আইস । প্রতীহারী যে আজ্ঞা বলিয়া চণ্ডালকন্তাকে সঙ্গে করিয়া আনিল ।”
 (চিন্তাহরণ-সম্পাদিত সংস্করণ, পৃ ১)

এই অহুবাদ থেকে দেখা যায়, তারানাংকরের লক্ষ্য ছিল কাহিনী অংশে
 ধারাবাহিকতা রক্ষা । মূলের চিত্রলৌল্লব ও ধ্বনিলৌল্লব রক্ষায় তিনি যত্নবান
 হন নি । মূলে বাণভট্ট ‘প্রাতঃকাল’ শব্দটি কোথাও ব্যবহার করেন নি,
 ‘একদা তু নাতিদূরোদিতে নবনলিনীদলসম্পৃষ্টাভিদি কিঞ্চিমুস্তপাটলিহি
 ভগবতি মদীচিমালিনী’—এই প্রতিজ্ঞকর ধ্বনিরোলসমৃদ্ধ বর্ণবিচিত্র বাক্যাংশে

প্রাচীনকালের ভাষাটিকে চিত্ররূপে উপস্থিত করেছেন। তারাশংকর এটিকে পুরোপুরি বর্জন করে একটিমাত্র শব্দে ভাবকে প্রকাশ করেছেন। এখানে তারাশংকর আমাদের সৌন্দর্য-সৌকর্য্য দেন নি, দিয়েছেন কেবল কাহিনীর স্থূলতা—তথ্য বিবরণ। মূল্যংশ চিত্র, অনুবাদ-অংশ নীরস তথ্যবিবৃতি। সংস্কৃত ভাষার স্বরবৈচিত্র্য, ধ্বনিগাঙ্গীর্ষ, বর্ণ বৈভব—কিছুই এখানে নেই।

এই অংশের রবীন্দ্রনাথ-কৃত অনুবাদ

“তখন ভগবান মরীচিমালী অধিক দূরে উঠেন নাই, নূতন পদ্মগুলির পত্রপুট একটু খুলিয়া গিয়াছে, আর তাঁহার আভাটি কিঞ্চিৎ উন্মুক্ত হইয়াছে।”
(কাদম্বরীচিত্র, প্রাচীন সাহিত্য)

মূল্যংশ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য প্রাণধানযোগ্য :

“এই বর্ণনার আর-কোনো উদ্দেশ্য নাই, কেবল শ্রোতার চক্ষে একটি কোমল রঙ মাখাইয়া দেওয়া এবং তাহার সর্বাঙ্গে একটি স্নিগ্ধ স্তম্ভ ব্যজন ছুলাইয়া দেওয়া। একদা তু নাতিদূরোদিতে নবনলিনদলসম্পৃতিভিদি কিঞ্চিদুন্মুক্তপাটলিম্বি ভগবতি মরীচিমালিনি—কথার কী মোহ! অনুবাদ করিতে গেলে শুধু এইটুকু মাত্র ব্যক্ত হয় যে, তরুণ সূর্যের বর্ণ ঈষৎ রক্তিম; কিন্তু ভাষার ইন্দ্রজালে কেবলমাত্র ঐ বিশেষ্য-বিশেষণের বিচ্ছাদে, একটি সূর্য্য স্তম্ভ সূর্য্য স্মীতল প্রভাতকাল অনতি-বিলম্বে হৃদয়কে আচ্ছন্ন করিয়া ধরে।
সকালের বর্ণনায় কেবলমাত্র তুলনাচ্ছলে উন্মুক্তপ্রায় নবপদ্মপুটেব”
স্বকোমল আভাসটুকু বিকাশ করিয়া মায়াবী চিত্রকর সমগ্র প্রভাতকে সৌকর্য্যে এবং স্নিগ্ধতায় পরিপূর্ণ করিয়া তুলিয়াছেন।’ (তদেব)

দ্বিতীয় উদাহরণ : বাণভট্টের কাদম্বরী থেকে—

“একদা তু প্রভাতসন্ধ্যারাগলোহিতে গগনতলে কমলিনীমধুরক্তপক্ষসংপুটে বৃদ্ধহংসে ইব মন্দাকিনীপুলিনাদপরজলনিধিতটমবতরতি চন্দ্রমসি, পরিণতরক্ষু-রোমপাণ্ডুনি ব্রজতি বিশালতামাশচক্রবালে, গজরুম্বিরক্তহরিসটালোমলোহিনীভিঃ, আতপ্তলাক্ষিতস্তপাটলাভিঃ, আয়ামনীতিরশিশিরকিরণদীপ্তিভিঃ, পদ্মরাগশলাকাসম্মার্জনীতিরিব সমুৎসাথমাণে গগনকুটুমকুসুমপ্রকরে তারাগণে—”

রবীন্দ্রনাথের অনুবাদ :

“একদিন আকাশ যখন প্রভাতসন্ধ্যারাগে লোহিত, চন্দ্র তখন পদ্মমধুর মতো রক্তবর্ণ পক্ষপুটশালী বৃদ্ধহংসের দ্বায় মন্দাকিনীপুলিন হইতে পশ্চিমসমুদ্রতটে

অবতরণ করিতেছেন, দিক্চক্রবালে বৃদ্ধ রত্নমুগের মতো একটু পাণ্ডুতা ক্রমশ বিস্তীর্ণ হইয়াছে ; আর গজকধিররক্ত সিংহজটীর লোমের জ্বায় লোহিত এবং তপ্ত লাক্ষাতঙ্কর জ্বায় পাটলবর্ণ সুদীর্ঘ সূর্যরশ্মিগুলি ঠিক যেন শম্বরগ-শলাকার সম্মার্জনীর জ্বায় গগনকুট্রিম হইতে নক্ষত্রপুংশগুলিকে সমুৎসারিত করিয়া দিতেছে ।”

তারিংশংকরের সংক্ষিপ্ত চিত্রবর্জিত ঘটনাবিস্তৃতিমূলক অহুবাদ :

“একদা প্রভাতকালে চন্দ্রমা অন্তগত হইলে, পক্ষিগণের কলরবে অরণ্যানী কোলাহলময় হইলে, নবোদিত রবির আতপে গগনমণ্ডল লোহিতবর্ণ হইলে, গগনাজনবিক্ষিপ্ত অঙ্ককার রূপ ভাস্মরাশি দিনকরের কিরণ রূপ সম্মার্জনী দ্বারা দূরীকৃত হইলে, সপ্তর্ষিমণ্ডল অবগাহনমানসে মানসসরোবরতীরে অবতীর্ণ হইলে, শাল্মলীবৃক্ষস্থিত পক্ষিগণ আহ্বারের অেষেণে অভিমত প্রদেশে প্রস্থান করিল ।” (চিন্তাহরণ-সম্পাদিত সংস্করণ, পৃ. ৭)

এই অহুবাদে অসমাপিকাক্রিয়ার বাহুল্য আগেই লক্ষ্য করেছি। বাণভট্টের বর্ণনৌদ্ঘর্ষবিকাশের ক্ষমতার পরিচয় তারিংশংকরের অহুবাদে নেই। মূলে ভাষার ইঞ্জিজালে প্রভাতের রঙে কবিত্বের রঙ ভাবের রঙ ব্যক্ত হয়েছে। তারিংশংকর বর্ণসমারোহ বর্জন করেছেন।

বাণভট্ট কেবল বর্ণনৌদ্ঘর্ষবিকাশক্ষমতার অসাধারণ পরিচয় দেন নি, সেইসঙ্গে তার ভাবের রঙ, হৃদয়ের অহুভূতি উপস্থিত করেছেন। উদাহরণ-স্বরূপ একটি ঘটনার উল্লেখ করা যায়। নিষ্ঠুর ব্যাধ গাছের উপর চড়ে নীড় থেকে পক্ষিশাবক গুলিকে পাড়ছে।

বাণভট্ট সেই শাবকগুলির বর্ণনা দিয়েছেন এইভাবে—

“কাংশ্চিদগ্নদিবসজাতান্ গৰ্ভজ্জবিপাটলান্ শাল্মলিকুহুমশঙ্কায়ুপজনয়তঃ, কাংশ্চিদুদ্ভিভ্যমানপক্ষতয়া মলিনসংবর্তিকালুকারিণঃ, কাংশ্চিদকৌপলসদৃশান্, কাংশ্চিজ্জোহিতায়মানচক্ৰকোটীন্ জয়দ্-বিঘটিতদলপুটপাটলমুখানাং কমলমুকুলা-নাং শ্রিয়মুদ্বহতঃ, কাংশ্চিদনবরচশিরঃকম্পব্যাজেন নিবারয়তইব, ঐতিকারা-সমর্থান্ একৈকশঃ ফলানীব তস্ত্র বনম্পতে: শাখাসন্ধিত্যঃ কৌটারাত্যন্তরেভ্যশ্চ শুকশাবকানগ্রহীৎ, অপগতাস্বংশ কুত্বা ক্ষিতাবপাতয়ৎ ।

রবীন্দ্রনাথের অহুবাদ :

“কেহ-বা অগ্নদিবসজাত, তাহাদের নবপ্রসূত কমনীয় পাটল কান্তি যেন শাল্মলিকুহুমের মতো ; কাহারও পদের নৃতন পাণ্ডির মতো অগ্ন-অগ্ন ডান

উঠিতেছে; কাহারও-বা পদ্যরাগের মতো বর্ণ, কাহারও-বা লোহিতায়মান চক্ষুর অগ্রভাগ ঈষৎ-উন্মুক্ত-মুখ কমলের মতো; কাহারও-বা মস্তক অনবরত কম্পিত হইতেছে, যেন ব্যাধকে নিবারণ করিতেছে—এই-সমস্ত প্রতিকারে-অসমর্থ শুকশিশুগুলিকে বনস্পতির শাখাসন্ধি ও কোটরাভ্যন্তর হইতে এক একটি ফলের মতো গ্রহণপূর্বক গতপ্রাণ করিয়া ক্ষিতিতলে নিক্ষেপ করিতে লাগিল।” (কাশ্মীরীচিহ্ন, প্রাচীন সাহিত্য)।

এই অংশের চিত্রসৌন্দর্য ও ভাবসৌন্দর্য সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য : “ইহার মধ্যে কেবল বর্ণবিজ্ঞাস নহে, তাহার সঙ্গে করুণা মাখানো রহিয়াছে; অথচ কবি তাহা স্পষ্টত হাহুতাশ করিয়া বর্ণনা করেন নাই। বর্ণনার মধ্যে কেবল তুলনাগুলির সৌকুমার্যে তাহা আপনি ফুটিয়া উঠিয়াছে।” (তদেব)

এই অংশের তারাশংকর-রুত অমুবাদ :

“[নৃশংস ব্যাধ] কোটরে কর প্রসারিত করিয়া পক্ষিশাবকদিগকে ধরিয়া একে একে বহির্গত করিয়া প্রাণসংহারপূর্বক ভূতলে নিক্ষেপ করিতে লাগিল।” (চিন্তাহরণ-সম্পাদিত সংস্করণ, পৃ ২)

তারাশংকরের অমুবাদে শুকশিশুদের বর্ণনায় বর্ণসৌন্দর্য বা করুণার ভাব—কিছু নেই, কেবল সংক্ষিপ্ত তথ্যবিস্তৃতি। আসলে তারাশংকর কাহিনীর ধারাবাহিকতা রক্ষায় যত্ববান ছিলেন, বর্ণসৌন্দর্য ও ভাবসৌন্দর্য রক্ষায় কিছুমাত্র মনোযোগী ছিলেন না।

তারাশংকর অমুবাদের ভাষার স্নগমতা ও সাবলীলতা রক্ষায় যত্ববান ছিলেন। অমুবাদের ভাষাকে “স্নগম ও সহজ” করতে চেয়েছিলেন। সংস্কৃত কাদম্বরী পাঠে “অনির্বচনীয় প্রীতিলাভ” হয়, তা জানতেন, কিন্তু তার উৎস যে বর্ণসৌন্দর্য-ও ভাবসৌন্দর্যময়ী সংস্কৃত ভাষা, তাকে তিনি বর্জন করেছিলেন। হয়ত তিনি অমুভব করেছিলেন, কাদম্বরী কথাকাব্যের ভাবের রাজকীর অজস্রতার উপযোগী আধার সংস্কৃত ভাষা; সাধু বাংলা গদ্যে তাকে রক্ষা করা সম্ভব নয় বলেই তিনি মনে করেছিলেন, তাই মূল গ্রন্থের ভাষাচিত্রগুলিকে বাদ দিয়ে কাহিনীর ধারাবাহিকতা রক্ষায় মনোযোগ নিবদ্ধ করেছিলেন। কিন্তু সাধু বাংলা গদ্যও বোগ্য ভাষাশিল্পীর হাতে কল্লোলমুখর সমুদ্রের বহ্যার মতো উবেল ও বাধাবন্ধমুক্ত হতে পারে, পূর্ণবর্ষা নদীর মতো আবর্তে তরঙ্গে পর্জনে অলোকচ্ছটায় বিচিত্র হতে পারে, স্নিগ্ধ গম্ভীরবোধ কাদম্বিনীর মতো বিদ্যুচ্চমকে সুনীল গগনাজনকে উদ্ভাসিত করে দিতে পারে, তা তিনি বিশ্বাস

করেননি। বঙ্কিমচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ ও বলেন্দ্রনাথের হাতে তা বাস্তবে রূপায়িত হয়েছে। কিন্তু সেদিন (১৮৫৪ খৃ) তারারশংকর তা করেন নি। হয়ত সে সামর্থ্যও তাঁর ছিল না। তবু ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগর আর বঙ্কিমচন্দ্রের মধ্যে সাধু বাংলা গল্পের কোনো ঝংকার যদি আমরা শুনে থাকি, তা শুনেছি তারারশংকর তর্করত্নের গল্পে। তারারশংকর বিজ্ঞানাগরের দীপ্ত প্রতিভাকে অতিক্রম করতে পারেন নি, একথা যেমন সত্য, বঙ্কিমচন্দ্রের সামনে সংস্কৃতভাষ্য-সারী গল্পের চরম উদাহরণরূপে দেখা দিয়েছিল, এও তেমনি সত্য। মূল কাহিন্যরীর ধ্বনিসৌন্দর্য ও চিত্রসৌন্দর্যের অনেকটাই তারারশংকরের অল্পবাদে বাদ গিয়েছে, কিন্তু সহজ সরল ভাষায়, মূলের আভাস তিনি দিয়েছিলেন; কোনো কোনো স্থানে মূলের গাম্ভীর্য ও শাস্ত্রী রক্ষা করেছিলেন।

বৈষ্ণোয়ান শূকের আত্মকাহিনী-বর্ণনায় তারারশংকর নৈপুণ্য দেখিয়েছেন—প্রথম পরিচ্ছেদ (উপক্রমণিকা) থেকে উদ্ধৃত নিম্নরূপ অংশে তার পরিচয় পাই :

“এমন সময় মধ্যাহ্নকাল উপস্থিত। গগনমণ্ডলের মধ্যভাগ হইতে দিনমণি অগ্নিস্ফুলিঙ্গের ন্যায় প্রচণ্ড অংশসমূহ নিক্ষেপ করিতে লাগিলেন। রৌদ্রের উত্তাপে পথ উত্তপ্ত হইল। পথে পাদক্ষেপ করা কাহার সাধ্য? সেই উত্তপ্ত বালুকায় আমার পা দগ্ধ হইতে লাগিল। কোন প্রকারে মরিবার ইচ্ছা ছিল না কিন্তু সে সময়ে এরূপ কষ্ট ও যাতনা উপস্থিত হইল যে, বিধাতার নিকট বারম্বার মরণের প্রার্থনা করিতে হইল। চতুর্দিক অন্ধকার দেখিতে লাগিলাম। পিপাসায় কণ্ঠ শুষ্ক ও অঙ্গ অবশ হইল।” (চিত্তাহরণ সম্পাদিত সংস্করণ, পৃ ১১-১২)

১৮৫৪ খৃষ্টাব্দে রচিত এই সাবলীল গল্প তারারশংকরের গল্পরীতির, শিল্প-সম্ভাবনার প্রতি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। কিন্তু সে সম্ভাবনার সফল তারারশংকর তর্করত্নের রচনায় দেখা যায় নি, তার জ্ঞাত বঙ্কিমচন্দ্রের আবির্ভাব-মূহূর্ত্ত পর্যন্ত আমাদের অপেক্ষা করতে হয়।

১২ | প্যারীচাঁদ মিত্র

বিভাগাগরী গল্পরীতির ভিত্তিতে তারাশংকর তর্করত্নের কাদম্বরী অল্পবাদ গ্রন্থ রচিত হয়েছিল। তবে তা সর্বকাজে ব্যবহারযোগ্য ছিল না, এবং সর্বজনের দ্বারা ব্যবহৃত হওয়ার যোগ্যতা অর্জন কবে নি। বঙ্কিমচন্দ্রের গল্পরীতি বিভাগাগরী রীতির ভিত্তিতেই গড়ে উঠেছে। কিন্তু তা বিভাগাগরী রীতির সীমাবদ্ধ সামর্থ্যক অতিক্রম করে সর্বকাজে ব্যবহারযোগ্য হয়ে উঠেছে, সর্বজনবোধগম্যতা ও সর্বজনের দ্বারা ব্যবহৃত হওয়ার যোগ্যতা লাভ কবেছে। বিভাগাগরের গল্পচর্চা মুখ্যত সমাজহিতায়। তাঁব পাঠ্যপুস্তক, সমাজ সংস্কার-মূলক প্রবন্ধ ও অল্পবাদ-কর্মের মূল লক্ষ্য ছিল সমাজকল্যাণ। তবু রস-সাহিত্যের ছিটে-ফোঁটা তাঁব বচনায় পাওয়া যায়। আব এ-কথাও সত্য, বঙ্কিমের উপহাস প্রকাশের পূর্ব পর্যন্ত বাঙালির শিক্ষা ও সাহিত্যসম্ভোগের অবলম্বন ছিল বিভাগাগরের রচনা। সৌন্দর্য্যশ্রুতি অপেক্ষা সত্য প্রকাশই বিদ্যাগরের লক্ষ্য ছিল, কিন্তু ‘বোধোদয়’ ‘সীতার বনবাস’ পড়ে সেদিনের বাঙালি মাত্রেই তৃপ্তি পেয়েছিল। ‘সীতার বনবাস’-এর ভাষা ঔপন্যাসিক বঙ্কিমের ভাষার সান্নাৎ পূর্বসূরী, এ বিষয়ে সংশয়ের অবকাশ নেই।

সাংবাদিক ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত যখন সংবাদপ্রভাকরে কবিরঞ্জন রামপ্রসাদ সেনের জীবনবৃত্তান্ত প্রকাশ করছেন, তখনি তারাশংকর তর্করত্ন কাদম্বরী অল্পবাদ প্রকাশ করছেন, বিভাগাগর মহাশয় শকুন্তলা অল্পবাদ প্রকাশ করছেন, অক্ষয়কুমার দত্ত চারুপাঠ নিখছেন। সেই সময়েই প্যারীচাঁদ মিত্র তৎ-সম্পাদিত ‘মাসিক পত্রিকা’য় (১৮৫৫ খৃ) ধারাবাহিক কিস্তিতে ‘আলালের ঘরের দুলাল’ (গ্রন্থাকারে প্রকাশ : ১৮৫৮) প্রকাশ করছেন। ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের ‘শিক্ষা বিষয়ক প্রস্তাব’ (১৮৫৬) তখনো প্রকাশিত হয় নি, কিন্তু দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘ব্রাহ্মধর্ম গ্রন্থ’ (১৮৪৯) ও ‘আত্মতত্ত্ববিজ্ঞা’ (১৮৫১) বেরিয়েছে। গল্পচর্চার নানা বিচিত্র শ্রয়াস একই সময়ে লক্ষ্য করা যায়। এই

সব বিচিত্র প্রয়াসের শটভূমি বিভাঙ্গাগরী গল্পরীতি, এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। ঠিক এই সময়ে বঙ্কিমচন্দ্র নিজের যে-গল্প লিখতেন, তা বিভাঙ্গাগরী গল্প-রীতির পূর্বকার গল্পরীতি, সে রচনা উৎকট, দুর্লভ, পণ্ডিতী গল্প—এমন-কি তাঁর সাহিত্য-গুরু ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের অল্পপ্রাসপ্রিয়তাকে তা ছাড়িয়ে যায়।

বঙ্কিমচন্দ্রের এই কালের (১৮৫৩-৫৬) গল্পের নমুনা পাই ললিতা তথা মানস, গল্প পদ্ম বা কবিতা পুস্তকে (প্রদ্ব্য : বঙ্কিম রচনাবলী, বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ ; বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, সাহিত্যসাধক চরিতমালা, বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ)। বঙ্কিমের হাতে সাহিত্যগুণমণ্ডিত গল্প দেখা গেল দুর্গেশনন্দিনী-তে (১৮৬৫) ; তা বিভাঙ্গাগরী গল্পরীতি-আশ্রয়ী।

বিভাঙ্গাগরী গল্পরীতি, তারানাথকরের কাদম্বরী (১৮৫৪) ও প্যারীচাঁদদের আলালের ঘরের দুলাল (১৮৫৮) সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র যে-আলোচনা করেছেন, তা এখানে বিবেচ্য। এই আলোচনা থেকেই আলালী রীতি ও বঙ্কিমী রীতি সম্পর্কে আমাদের ধারণা গড়ে তুলে নিতে পারব।

বঙ্কিমচন্দ্রের তিনটি বক্তব্য এখানে উদ্ধার করি।

[১] “প্যারীচাঁদ মিত্র বাঙ্গালা গল্পের একজন প্রধান সংস্কারক।...
যে ভাষা সকল বাঙ্গালীর বোধগম্য এবং সকল বাঙ্গালী কর্তৃক ব্যবহৃত, প্রথম তিনিই তাহা গ্রন্থ প্রণয়নে ব্যবহার করিলেন।... আমি এমন বলিতেছি না যে, আলালের ঘরের দুলালের ভাষা আদর্শ ভাষা। উহাতে গাভীঘোঁর এবং বিগুন্ধির অভাব আছে এবং উহাতে অতি উন্নত ভাবসকল সকল সময়ে পরিস্ফুট করা যায় কিনা সন্দেহ। কিন্তু উহাতে প্রথম এ বাঙ্গালা দেশে প্রচারিত হইল যে, যে বাঙ্গালা সর্বজন মধ্যে কথিত ও প্রচলিত, তাহাতে গ্রন্থ রচনা করা যায়, সে রচনা সুন্দরও হয় এবং যে সর্বজনস্বদয়গ্রাহিতা সংস্কৃতাভ্য-সারিণী ভাষার পক্ষে দুর্লভ, এ ভাষার তাহা সহজ গুণ। এই কথা জানিতে পারা বাঙ্গালী জাতির পক্ষে অল্প লাভ নহে, এবং এই কথা জানিতে পারার পর হইতে উন্নতির পক্ষে বাঙ্গালা সাহিত্যের গতি অতি দ্রুতবেগে চলিতেছে। বাঙ্গালা ভাষার এক সীমায় তারানাথকরের কাদম্বরী অল্পবাদ, আর এক সীমায় প্যারীচাঁদ মিত্রের আলালের ঘরের দুলাল। ইহার কেহই আদর্শ ভাষায় রচিত নয়। কিন্তু আলালের ঘরের দুলালের পর হইতে বাঙ্গালী লেখক জানিতে পারিল যে, এই উত্তম জাতীয় উপযুক্ত ভাষার উপযুক্ত সমাবেশ দ্বারা এবং বিষয়ভেদে একের প্রবলতা ও অপরের অল্পতা

দ্বারা, আদর্শ বাঙ্গালা গল্পে উপস্থিত হওয়া যায়। প্যারীচাঁদ মিত্র আদর্শ বাঙ্গালা গল্পের সৃষ্টিকর্তা নহেন, কিন্তু বাঙ্গালা গল্প যে উন্নতির পথে বাইতেছে, প্যারীচাঁদ মিত্র তাহার প্রধান ও প্রথম কারণ। ইহাই তাহার অক্ষর কীর্তি।”

[২] এইরূপ সংস্কৃতপ্রিয়তা ও সংস্কৃতাম্বকারিতা হেতু বাঙ্গালা সাহিত্য অত্যন্ত নীরস, ত্রীহীন, দুর্বল, এবং বাঙ্গালা সমাজে অপরিচিত হইয়া রহিল। টেকচাঁদ ঠাকুর প্রথমে এই বিষবৃক্ষের মূলে কুঠারাঘাত করিলেন। তিনি ইংরাজিতে সুশিক্ষিত। ইংরাজিতে প্রচলিত ভাষার মহিমা দেখিয়াছিলেন এবং বুঝিয়াছিলেন। তিনি ভাবিলেন, বাঙ্গালার প্রচলিত ভাষাতেই বা কেন গল্পগ্রন্থ রচিত হইবে না? যে ভাষায় সকলে কথোপকথন করে তিনি সেই ভাষায় আলালের ঘরের দুলাল প্রণয়ন করিলেন। সেইদিন হইতে বাঙ্গালা ভাষার ত্রীবৃদ্ধি। সেইদিন হইতে শুকতরুর মূলে জীবনবারি নিষিক্ত হইল।...

...অতএব ইহাই সিদ্ধান্ত করিতে হইতেছে যে, বিষয় অল্পসারেই রচনার ভাষার উচ্চতা বা সামান্যতা নির্ধারিত হওয়া উচিত। রচনার প্রধান গুণ এবং প্রথম প্রয়োজন সরলতা এবং স্পষ্টতা। যে রচনা সকলেই বুঝিতে পারে, এবং পড়িবামাত্র যাহার অর্থ বুঝা যায় অর্থগৌরব থাকিলে তাহাই সর্বোৎকৃষ্ট রচনা। তাহার পর ভাষার সৌন্দর্য, সরলতা এবং স্পষ্টতার সহিত সৌন্দর্য নিশাইতে হইবে। অনেক রচনার মুখ্য উদ্দেশ্য সৌন্দর্য, সে স্থলে সৌন্দর্যের অহুরোধে শব্দের একটু অসাধারণতা সহ্য করিতে হয়। প্রথমে দেখিবে, তুমি যাহা বলিতে চাও, কোন্ ভাষায় তাহা সর্বাপেক্ষা পরিষ্কার রূপে ব্যক্ত হয়। যদি সরল প্রচলিত কথ্যবাক্যের ভাষায় তাহা সর্বাপেক্ষা সুস্পষ্ট এবং সুন্দর হয়, তবে কেন উচ্চ ভাষার আশ্রয় লইবে? যদি সে পক্ষে টেকচাঁদ বা হতোমি ভাষায় সকলের অপেক্ষা কার্য্য সুসিদ্ধ হয়, তবে তাহাই ব্যবহার করিবে। যদি তদপেক্ষা বিজ্ঞানসাগর বা ভূদেব বাবু প্রদর্শিত সংস্কৃতবহুল ভাষায় ভাবের অধিক স্পষ্টতা এবং সৌন্দর্য হয়, তবে সামান্য ভাষা ছাড়িয়া সেই ভাষার আশ্রয় লইবে। যদি তাহাতেও কার্য্যসিদ্ধি না হয় আরো উপরে উঠিবে, প্রয়োজন হইলে তাহাতেও আপত্তি নাই, নিম্নয়োজনেই আপত্তি।” [‘বাঙ্গালা ভাষা’ ‘বঙ্গদর্শন’, জ্যৈষ্ঠ ১২৮৫, বিবিধ প্রবন্ধ, দ্বিতীয় ভাগ]

[৩] “অলঙ্কার-প্রয়োগ বা রসিকতার জগৎ চেষ্টিত হইবে না। স্থানে স্থানে অলঙ্কার বা ব্যঙ্গের প্রয়োজন হয় বটে; লেখকের ভাণ্ডারে এ সামগ্রী

ধাকিলে, প্রয়োজন হতে আপনিই আসিরা পৌছিবেন, তাও পারে না ধাকিলে মাথা ফুটিলেও আসিবেন না। অসময়ে বা শূণ্য তাও পারে অলঙ্কার প্রয়োগের বা দলিকতার চেষ্টার মত করণ আর কিছুই নাই।

সকল অলঙ্কারের শ্রেষ্ঠ অলঙ্কার সরলতা। বিনি সোজা কথায় আপনায় মনের ভাব সহজে পাঠককে বুঝাইতে পারেন তিনিই শ্রেষ্ঠ লেখক। কেন না, লেখার উদ্দেশ্য পাঠককে বুঝান।" [বাঙ্গালার নব্য লেখকদিগের প্রজ্জিবিবেচন, 'প্রচার', মাঘ ১২২১, বিবিধ প্রবন্ধ, দ্বিতীয় ভাগ]

বঙ্কিমচন্দ্রের এই তিন বক্তব্য প্রশিধান করলে দেখা যায়, সরলতা ও স্পষ্টতা রচনার তথা গল্পরীতির চরম লক্ষ্য বলে বঙ্কিমচন্দ্র বিশ্বাস করতেন। সেই উদ্দেশ্যেই তিনি লেখনী ধারণ করেন। সৌন্দর্য্যশ্রুতি লেখকের অধিষ্ট হতে পারে। কিন্তু সরলতা ও স্পষ্টতাকে খর্ব করে নয়, তাও বঙ্কিম বলেছেন।

বিষয় অমূল্যসারেই রচনার ভাবার উচ্চতা বা সামান্যতা নির্ধারিত হওয়া উচিত—এই শ্রুতিও বঙ্কিমচন্দ্র উপস্থিত করেছেন। প্রয়োজনে আপত্তি মেই, নিম্নপ্রয়োজনেই আপত্তি। ভাষা কথ্যভঙ্গিনির্ভর হবে, না, সংস্কৃতবহুল হবে, তা নির্ভর করবে বক্তব্য প্রকাশের প্রয়োজনের উপরে। বঙ্কিমের এই বক্তব্য সমর্থনীয়।

কিন্তু টেকচাঁদী বা আলালী গল্পরীতির অত্যুৎসাহ সমর্থন করতে গিয়ে তিনি বিভাসাগরী রীতির অস্তার নিন্দা করেছেন। বঙ্কিমের মতে বিভাসাগরী রীতি নিন্দার, কেন না তা সংস্কৃতবহুল ও সংস্কৃতামূল্যসারী, আর টেকচাঁদী ভাষারীতি প্রশংসার যোগ্য, কেন না তা চলতি ভাষা, মুখের ভাষা।

বঙ্কিমের এই উক্তি গ্রহণ যোগ্য নয়, কারণ টেকচাঁদী রীতি চলতি সহজ-বোধ্য কথ্যভাষা রীতি নয়, তা কারসীবহুল ভাষারীতি। এই রীতিতে ১৮৫৫-৬০ সালে বাঙালি কথা বলতো কিনা বলা কঠিন। টেকচাঁদী ভাষারীতি অনশ্লিষ্ট কারসী শব্দে পরিপূর্ণ। পদে পদেই পাঠককে হ'চোট খেতে হয়। বোবোঁসম, শব্দভাণ্ডার, কথামালা সীতার বনবাস ও আখ্যানমঞ্জরী (১৮৫১-৫৫) বঙ্কিমচন্দ্রের আগে ও সমকালে সর্বজন্মসমাদৃত হয়েছিল, বহুসংস্করণমূল্যের সৌভাগ্য লাভ করেছিল। যে সংস্কৃতপ্রিয়তা ও সংস্কৃতামূল্যসারিতার জন্য বঙ্কিম বিভাসাগরকে অভিযুক্ত করেছিলেন, সেই অভিযোগে বঙ্কিমকেও অভিযুক্ত করা যায়। গদ্যশিল্পী বঙ্কিম তাঁর শিল্পবুদ্ধিতে জানতেন যে কারসি-প্রভাব-বর্জনেই বাংলা গদ্যের মুক্তি, সংস্কৃত ভাষার ছন্দঃস্রোত ও ইংরেজি বাক্যাদর্শ-

স্বীকরণেই তার ভবিষ্যৎ সমৃদ্ধি নির্ভরশীল। তাই প্রশংসাসভেও তিনি টেকচাঁদী রীতিকে গ্রহণ করেন নি, নিশ্চয় সত্ত্বেও বিদ্যাসাগরী রীতি আকর্ষণ করেছিলেন। টেকচাঁদী গদ্যরীতির কোনো উত্তরপুরুষ নেই, বিদ্যাসাগরী রীতি উত্তরপুরুষের মধ্য দিয়ে নিজেকে সফল করে তুলেছে। বঙ্কিমরীতি তার কীর্তিমান উত্তরপুরুষ।

আলালী গদ্যরীতির সাময়িক খ্যাতি ও বঙ্কিম-প্রদত্ত প্রশংসার কারণ তার কাহিনী। গদ্যরীতির উৎকর্ষ নয়। এই সত্যটি মনে রাখলে আমরা অনেক ভ্রান্তি থেকে রক্ষা পাব। বাংলার উপজাতির পূর্বপুরুষ রূপে আলালের ঘরের দুলালের খ্যাতি, গদ্যের ক্ষেত্রে উত্তরপুরুষ সৃষ্টিতে সে ব্যর্থ।

এইবার আলালী ভাষারীতির চরিত্র বিচার করা যেতে পারে। প্যারীচাঁদ মিত্র রাধানাথ শিকদারের সহযোগিতায় ‘মাসিক পত্রিকা’ (১৮৫৪) নামে বারো পৃষ্ঠার এক পত্রিকা প্রকাশ করেন। প্রতি সংখ্যার সূচনায় এই মন্তব্যটি মুদ্রিত হতো :—‘এই পত্রিকা সাধারণের বিশেষতঃ স্ত্রীলোকের জন্য ছাপা হইতেছে, যে ভাষায় আমাদের সচরাচর কথাবার্তা হয়, তাহাতেই প্রস্তাব সকল রচনা হইবেক। বিজ্ঞ পণ্ডিতেবা পড়িতে চান, পড়িবেন, কিন্তু তাঁহাদিগের নিমিত্তে এই পত্রিকা লিখিত হয় নাই।’

‘আলালের ঘরের দুলাল’ প্রথম বর্ষের সপ্তম সংখ্যা (ফাল্গুন ১২৬১, ফেব্রুয়ারি ১৮৫৭) থেকে প্রতি সংখ্যায় প্রস্তাব-রূপে মুদ্রিত হয়েছিল, এতদ্বারা প্রকাশিত হয় ১২৬৪ বঙ্গাব্দে, ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দে। এটিই প্যারীচাঁদ মিত্রের প্রথম পুস্তক। গদ্যরীতি সম্পূর্ণ সাধু নয় বা চলতি নয়, গুরুচণ্ডালী।

তিনি আরো কয়েকটি বই লেখেন—‘মহাভাষা বড় দায় ভাত খাকার কি উপায়’ (১৮৫২)—গদ্যরীতি সাধুভাষা-বৈধা; ‘রামায়ণিকা’ (ভাদ্র ১২৬১, ১৮৫৪, ‘মাসিক পত্রিকা’ প্রথম সংখ্যা থেকে ধারাবাহিকভাবে মুদ্রিত) বিশুদ্ধ সাধুভাষা সম্বন্ধে রচনারীতি; ‘বৎসিকিৎস’ (১৮৬৫), সাধুভাষার লেখা, ‘অভেদী’ (১৮৭১), সাধুভাষার লেখা; ‘আধ্যাত্মিকা’ (১৮৮০), সাধুভাষার রচিত, কিন্তু মাঝে মাঝে কথ্যভাষার ছাঁদ আছে; ‘বামাতোষণী’ (১৮৮১) কথ্যভাষার লেখা।

এই তালিকা থেকে জানা যায়, প্যারীচাঁদ কেবল কথ্যভাষাতে লেখেন নি, সাধু গদ্যরীতির চর্চাও করেছেন। কথ্যরীতি তার কাছে এক্সপেরিয়েন্ট, শেষ কথা নয়।

বৈজ্ঞানিক স্বীকার করেছেন, আলালী ভাষা আদর্শ ভাষা নয়, কিন্তু “বাঁকালা গল্প উন্নতির পথে বাইতেছে, প্যারীচাঁদ মিত্র তাহার প্রধান ও প্রথম কার্য।” এই উক্তি যেনে নেওয়া কঠিন।

কথ্যরীতি নিয়ে লেখা আগে থেকেই চলে আসছে। উইলিয়ম কেবী, স্বামরায় বসু, যতুন্ডর বিদ্যালংকার, ও পরে কালীপ্রসন্ন সিংহ ও ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যালংগর (ব্রজবিলাস, অতি অল্প হইল, আবার অতি অল্প হইল) কথ্যরীতি নিয়ে নানা পরীক্ষা করেছেন। প্যারীচাঁদ মিত্রর আলালী রীতি তারই একটি ধাপ, তবে অল্পতর প্রধান ধাপ। সর্বজনবোধগম্যতা ও সরসতা আলালী গল্পরীতির প্রথম ও প্রধান গুণ।

কাহিনীর উপভোগ্যতা ও সরসতার সঙ্গে যুক্ত হয়েছে ভাষার সরসতা ও সর্বজনবোধগম্যতা। তারই জন্তু আলালের ঘরের দুলালের (সাময়িক) জনপ্রিয়তা।

আলালী ভাষার বৈশিষ্ট্য : সাধুভাষায় যুক্ত ক্রিয়াপদের পরিবর্তে চলিত ভাষার ধাতুর ব্যবহার, তন্তব ও দেশি শব্দের বহুল প্রয়োগ, সমাসযুক্ত পদের পরিবর্জন, কারসী শব্দের সুপ্রচুর প্রয়োগ, কথ্যভাষায়লভ বাক্যাংশ (ইভিন্নম) ও আভাণকের (প্রবাদবাক্য) প্রয়োগ। এই ভাষারীতির দোষ : ক্রিয়াপদের গুরুচণ্ডালী রূপ—একই সঙ্গে ক্রিয়াপদের সাধু ও চলিত রূপের ব্যবহার [ত্র বাঁকালা সাহিত্যে গল্প, শ্রীমুকুন্দর সেন, ৩য় সং, জ্যৈষ্ঠ ১৩৫৬]

প্যারীচাঁদ মিত্র ওরফে টেকচাঁদ ঠাকুর আগাগোড়া কথ্যরীতি ব্যবহার করেন নি, উপদেশাত্মক অংশে সাধুভাষার ব্যবহার অনায়াসলক্ষ্যীয়। কিন্তু কথ্যরীতি বা সাধুরীতি না বলে আলালী ভাষারীতিকে বলা যায় সংকর ভাষারীতি। আলালী ভাষারীতির এইসব দোষগুণেব পরিচয় পাওয়া বাবে নিম্নগত অংশগুলিতে।

[১] রজনী ~~কোথা~~ ফুটর জলচর খেচর নিতক। আকাশ নিবিড় মেঘে আচ্ছন্ন। বহু যেন আয়ুর সংহারক ভাবে প্রচণ্ড ও বেগবান হইয়া উঠিতেছে। বৃক্ক অষ্টালিকাধি দোহুল্যমান। নদীর সলিল কল ২ রবে বিশাল তরঙ্গাকৃতি যেক ভূড়ার জার হইয়া বহিতেছে। চতুর্দিক অন্ধকারে আচ্ছন্ন—যথো ২ তড়িৎ প্রকাশমান। বৃষ্টি অবিস্রাস্ত পড়িতেছে, বজ্রের ঝন্ ২ শব্দে রজনীর বদন ভীষণ বোধ হইতেছে। ফলতঃ অতিশয় ভয়ানক রাত্রি—এ রাত্রিতে কে বাহিরে বাইতে পারে? কিন্তু বিশদ কি স্থিতির নয়? বটে?

[সাম্ভাষিকতা, নারীপাঠ্য গ্রন্থ, 'মাসিক পত্রিকা'র প্রথম বর্ষ প্রথম সংখ্যা থেকে (ভাদ্র ১২৬১ বঙ্গাব্দ ১৬ আগষ্ট ১৮৫৪ খ্রিষ্টাব্দ) প্রকাশিত , এ হিসেবে প্যারীচাঁদের প্রথম রচনা]

[২] বাবুরা বাবু চৌ গোঁপা—নাকে তিলক—কস্তাপেড়ে মুক্তি পরা, ফুলপুত্রে ভূতা পায়—উদরটি গণেশের মত—কৌচান চান্দরখানি কাঁধে—এক গাল পান—ইতস্ততঃ বেড়াইয়া চাকরকে বলছেন—‘অরে হরে, শীত্ৰ বালী বাইতে হইবে, দুই চার পরসায় একখানি চল্টি পালী ভাড়া করু তো!’ বড় মাহুঘের খান্দানার মধ্যে মধ্যে বে-আদব হয়। হরি বলিল, ‘মহাশয়ের বৈয়াক্ষণিক! ভাত খেতে বসতেছিহু—ডাকাডাকিতে ভাত ফেলে রেখে এসতেচি—ভেটেল পান্‌লি হইলে অন্ন ভাড়ায় হইত—এখন জোয়ার—দাঁড় টানিতে ও ঝিক্কে মারুতে মাঝিদের কালঘাম ছুটবে—গহনার নোকায় গেলে দুইচার পরসায় হতে পারে—চল্টি পালী চার পরসায় ভাড়া করা আমার কর্ণ নয়—একি খুতকুড়ি দিয়ে ছাত্ত গোলা? [আলালের ঘরের দুলাল, ১৮৫৮]

[৩] অতএব ঠকচাচা ভারি ব্যাঘাত উপস্থিত দেখিল এবং ভাবিল, আশার চাঁদ বুঝি নৈরাশের মেঘে ডুবে গেল, আর প্রকাশ বা না পায়! তিনি মনোমধ্যে অনেক বিবেচনা করিয়া একদিন বাবুরাম বাবুকে বলিলেন—‘বাবু সাহেব! তোমার ছোট লেডকার ভোল নেগা করে মোর বড় গমি হচ্ছে। মোর মালুম হয়, ওনা দেওয়ানা হয়েছে—তেনা মোর উপর বড় খাপ্পা, দশ আদমিব নজদিকে বলে, মুই তোমাকে খারাপ করলাম—এ বাত শুনে মোর দৈলে বড় চোট লেগেছে, বাবু সাহেব। এ বহুত বুয়া বাত—এজ এসমায়িক মোরে বললে—কেল তোমাকেও শক্ত গস্ত বলতে পারে। লেডকা ভাল হবে—মরম হবে—বেতামিজ ও বজ্জাত হলো, এলাজ দেওয়া মোসাহেব। আদমি রবক সবক পড়ে, তাতে যে জমিদারি থাকে, এতনা মোর একেলে মালুম হয় না। [তদেব]

[৪] দে পাক—দে পাক—ভেভাং ভেভাং ভেং ভেং। চড়কের শিট চর ২ করে তবুও পাত্টি নেড়ে আতুল ঘুরায়ে এক ২ বার বলে, দে পাক—দে পাক। মাতালও সেইরূপ—গল গলি মদ খেয়ে চুরচুরে হয়েছে—শরীর টলমল করছে—কথা এড়িয়ে গেছে—ঝুঁকে ২ এদিক ওদিক পড়ছে, তবু বলে—চাল্ ২। চড়কের পর চড়কেরা ক্লেশ মনে করিয়া প্রতিজ্ঞা করে, এসে স্বপ্নের আর সম্যাক করব না, কিন্তু ঢাকের বাজনা উঠিলেই শিট সড় ২ করে।

দেইরূপ মাভালও বদ খেয়ে বড় টলার, পরে জ্ঞান হইলে একটু ২ লক্ষ্য করি
পরিবারের মিষ্ট ভাবনা মনে ২ শপথ করে দূর কর এ কর্ম আর করম না।
কিন্তু লাল জল দেখলেই প্রাণটা অমনি লাফিয়া উঠে—বোধ করে স্বর্ণ হাতে
পাইলাম—প্রথম ২ আমড়াগেছে রকম এক ২ বার বলে, না আমি আর খাব
না, পরে একবার আরম্ভ হইলেই শপথ পান্নাড়ে ছুটে পালার, ক্রমে বৃদ্ধ হইয়া
ঝলিয়া থাকে। [মদ খাওয়া বড় দায় জাত থাকার কি উপায়, ১৮৫২ ?]

প্যারীটার মিজ সাধু ও চলিত, দুই রীতিতেই লিখেছেন। কথ্যরীতি তাঁর
কাছে এক্সপেরিমেন্ট মাত্র, শেষ কথা নয়, এটি অবশ্যস্বর্তব্য।

উনবিংশ শতকের মধ্যবিন্দুতে বাংলাদেশে রেনেসাঁসের সফল সমাজে ও সাহিত্যে লক্ষ্য করা যায়। চিরায়ত সাহিত্যচর্চায় ঐতিহ্যপ্রীতি ও সমাজ সংস্কার আন্দোলনে আধুনিক মনোভাবের প্রতি আন্তরিকতা এই সময়কার বাঙালিদের জীবনে দেখা যায়। ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর, রাজেন্দ্রলাল মিত্র, অক্ষয় কুমার দত্ত ও দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সঙ্গে কালীপ্রসন্ন সিংহের (১৮৪০-৭০ খৃ) নামটিও এই প্রসঙ্গে অবগণযোগ্য। হিন্দু কলেজের ছাত্র কালীপ্রসন্ন গৃহে ইংরেজি শিক্ষক ও সংস্কৃত পণ্ডিতের কাছে পাঠ গ্রহণ করে রেনেসাঁসের সফল অর্জন করেছিলেন। ১৮৫৩ খৃষ্টাব্দে মাত্র তের বৎসর বয়সে তিনি নিজ গৃহে বিদ্যোৎসাহিনী সভা স্থাপন করেন। এই সভার উদ্যোগে বিদ্যোৎসাহিনী রঙ্গমঞ্চ (১৮৫৬) স্থাপিত হয় ও বিদ্যোৎসাহিনী পত্রিকা (১৮৫৫) প্রকাশিত হয়। নীলদর্পণ নাটকের ইংরেজি অনুবাদক রেভারেন্ড লং, মেঘনাদবধ কাব্যের কবি মধুসূদন দত্ত ও হিন্দু কলেজের অধ্যাপক ডি এল রিচার্ডসনকে অভিনন্দনপত্র দিয়ে কালীপ্রসন্ন সংবধিত করেন (১৮৬১)। বিধবাবিবাহ আন্দোলনের ও বহুবিবাহনিরোধ আন্দোলনের তিনি প্রবল সমর্থক ছিলেন। কলকাতার অবৈতনিক ম্যাজিস্ট্রেট ও 'জাস্টিস অফ্ দি পীস' রূপে (১৮৬৩) কালীপ্রসন্নের কর্মদক্ষতা সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল।

কালীপ্রসন্ন সিংহ প্রাচীন ও আধুনিক, দুইকালের অমুরাগী ছিলেন। তাঁর রচনাবলীর মধ্যে উল্লেখযোগ্য : বাবু নাটক (১৮৫৪), বিক্রমোর্কশী নাটক (১৮৫৭), সাব্বিজীসত্যবান নাটক (১৮৫৮), মালতীমাধব (১৮৫৯), হতোম প্যাচার নকশা (প্রথম ভাগ ১৮৬২, প্রথম ও দ্বিতীয় ভাগ একত্রে ১৮৬৪)। প্রসিদ্ধ সংস্কৃত পণ্ডিতদের সহযোগে 'পুরাণসংগ্রহ' (১৮৬০-৬৬) নামে সত্তেরো খণ্ডে সমাপ্ত মহাভারতের বাংলা গদ্যানুবাদ তিনি প্রচুর অর্থব্যয়ে গৃহীত করে বিনামূল্যে বিতরণ করেন।

কালীপ্রসন্ন চারখানি পত্রিকার সঙ্গে যুক্ত ছিলেন। বিদ্যোৎসাহিনী পত্রিকা (মাসিক, ১৮৫৫), সর্বভাষা প্রকাশিকা (মাসিক, ১৮৫৬), বিবিধার্থ-সংগ্রহ (মাসিক, ১৭৮৩ শকাব্দের বৈশাখ থেকে অগ্রহায়ণ পর্যন্ত কালীপ্রসন্ন সম্পাদনা করেন) ও পরিদর্শক (দৈনিক ১৮৬১; ১৮৬২ থেকে কালীপ্রসন্ন কয়েক বৎসর দ্বিতীয় সম্পাদক ছিলেন)—এই চারখানি পত্রিকা কালীপ্রসন্ন পরিচালনা করেছিলেন। (দ্র° ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, সাহিত্যসাধক চরিতমালা ১, ‘কালীপ্রসন্ন সিংহ’)। ইংরেজি ও সংস্কৃত : দুই বিপরীত ধারার আঘাতে তিনি বিপর্যস্ত হন নি, পরন্তু নোতুন যুগের সংস্কৃতিবান বাঙালিরূপে দেখা দিয়েছিলেন। মাত্র তিরিশ বৎসরের জীবনকালে তিনি যে কীর্তি রেখে গেছেন, তা বিস্ময়কর।

কালীপ্রসন্ন কথ্যভাষা ও সাধুভাষা, দুয়েরই চর্চা করেছিলেন। খাঁটি কল্কাত্তাই উপভাষার ছাপ তাঁর কথ্যভাষায় (হতোমী ভাষা) স্থম্পষ্ট। প্যারীচাঁদের আলালী ভাষার মতো সাধুভাষার অযথা মিশ্রণ হতোমী ভাষায় নেই। নিছক কথ্যভাষার শক্তি কতটা তার পরীক্ষা তিনি করেছেন ‘হতোম প্যাচার নকশা’ (১৮৬২) গ্রন্থে। এই কথ্যভাষার প্রধান গুণ সরসতা, লঘুতা এবং অদম্য প্রাণশক্তি।)

খাঁটি কল্কাত্তাই ভাষার শিল্পীরূপে কালীপ্রসন্ন স্বামী বিবেকানন্দ ও নাট্যকার গিরিশচন্দ্র ঘোষের পূর্বসূরী। কলকাতার লোকের নিত্যব্যবহার্য ভাষাকে এঁরা আপন উদ্দেশ্য সাধনে সফলভাবে প্রয়োগ করেছেন।

আলালী ভাষা মূলত ফারসীবহুল রীতি। বঙ্কিমচন্দ্রে এই রীতির অস্বীকৃতি ও সংস্কৃতভিত্তিক বিদ্যাসাগরী রীতির অম্লমুখি অনায়াসলক্ষণীয়। আলালী ভাষার কোনো উত্তরপুরুষ নেই। আর হতোমী ভাষা পরবর্তী অম্লমুখি ও রূপান্তরণের মধ্য দিয়ে একটি নোতুন রীতির সূচনাস্থলরূপে মর্ষাদা লাভ করেছে। এই বিচারে আলালী রীতির উপরে হতোমী রীতিকে স্থান দিতে হয়।)

বঙ্কিমচন্দ্র আলালী ভাষাকে প্রাপ্যের অতিরিক্ত প্রশংসা করেছিলেন ও হতোমী ভাষাকে প্রাপ্যের অধিক নিন্দা করেছিলেন। তাঁর মতে, “হতোমি ভাষা দরিদ্র, ইহার তত শব্দধন নাই; হতোমি ভাষা নিস্তেজ, ইহার তেমন বাঁধন নাই; হতোমি ভাষা অস্বন্দর, এবং যেখানে অলীল নয় সেখানে পবিজ্ঞতা শূন্য। হতোমি ভাষায় কখনও গ্রন্থ প্রণীত হওয়া কর্তব্য নহে।” (বঙ্কিমচন্দ্র জ্যৈষ্ঠ ১২৮৫ বঙ্গাব্দ)।

বঙ্কিমচন্দ্রের অভিযোগ দুটি—হতোমী ভাষার অশালীনতা ও শব্দ-দারিদ্র্য। প্রথম অভিযোগটি সত্য, দ্বিতীয়টি সত্য নয়। হতোমী ভাষার আলোচনায় তা প্রমাণিত হয়। অশালীনতা-দোষকে ছাপিয়ে উঠেছে হতোমী ভাষার সরসতা, লঘুতা, ধাবৎশক্তি ও অদম্য প্রাণশক্তি।

“বিদ্যাসাগরের, বঙ্কিমচন্দ্রের এমন কি আলালের ভাষার তুলনায় হতোমের ভাষা নিঃসন্দেহে অশালীন। পূর্বোক্তগণের ভাষায় সর্বদা একটা শৃঙ্খলা আছে, আর শৃঙ্খলা থাকলেই কিছু মন্দরতা অপরিহার্য। সুসংবদ্ধ দৈন্তদল যত দ্রুত চলুক নিঃসঙ্গ পথিকের গতির চেয়ে তা দ্রুত নয়। হতোমের ভাষায় এই দুটি গুণেরই অভাব, তা শৃঙ্খলাবদ্ধ নয়, আর তা অত্যন্ত দ্রুত। এভাবে যেন শব্দের ভিড়। কে কার গায়ে পড়ছে, কে কখন আসছে যাচ্ছে, কে কি বলছে ঠিক নেই, সবশুদ্ধ মিলে একটা জনতার হটগোল। আর সমস্তটাই অত্যন্ত দ্রুত, অনেক সময়ে মনে হয় অনাবশ্যক দ্রুত, এমন দ্রুত যে সব সময়ে বাক্য-গুলি শেষ করবার অবকাশ ঘটে নি লেখকের। জনতার বাক্য শেষ হয়েছেও শেষ না, কারণ তার অনেকটাই কানে পৌঁছয় না। একটা উদাহরণ দি।

‘অমাবস্তার রাত্তির—অন্ধকার ঘুরঘুটি—গুড়গুড় করে মেঘ ডাকচে—থেকে থেকে বিদ্যুৎ নলপাচ্ছে—গাছের পাতাটি নড়চে না—মাটি থেকে যেন আগুনের তাপ বেরুচ্ছে—আর হন হন করে চলচেন। কুকুরগুলো খেউ পেউ করচে—দোকানীরা ঝাঁপতাদা বন্ধ করে ঘরে যাবার উজ্জুগ কচ্ছে;—গুডুম করে ন’টার তোপ পড়ে গ্যালো।’

এ হচ্ছে—‘A young man in a hurry’-র ভাষা! প্রত্যেক পদের শেষে ড্যাশ চিহ্নগুলো যেন তার দ্রুত গতির তালে উড়ন্ত উড়ুনীর প্রাস্ত। লেখক ছুটছেন, ভাষা ছুটছে বর্ণনায় বিষয় একটা আর একটার ঘাড়ে হুড়মুড় করে এসে পড়ছে, ঘনায়মান আকাশের নীচে ভাষার সঙ্গে পাঠক ছুটছে—হঠাৎ সন্ধি হলো যখন ‘গুডুম করে ন’টার তোপ পড়ে গ্যালো।’ [বাংলা গণ্ডের পদাংক, ১ম সং. ১৩৬৭, ভূমিকা পৃ ৮৫-৮৬, শ্রীপ্রমথনাথ বিদ্যায়]

কালীপ্রসন্ন সিংহ কেবল কথা ভাষার চর্চা করেন নি, বিদ্যাসাগর সাধু ভাষারও চর্চা করেছেন। ‘পুরাণ সংগ্রহ’ (সাতেরো খণ্ডে প্রকাশিত মহাভারতের গজাহ্বাদ) তার পরিচয় স্থল।

এইবার কালীপ্রসন্নের হতোমী ভাষা ও সাধু ভাষার কয়েকটি নিদর্শন উপস্থিত করি।

[১] আতরওয়ালা, তামাকওয়ালা দানাওয়ালা ও অন্যান্য পাওনাদার মহাজনরা বাইয়ে বারান্দায় ঘুচে—পূজা যায় তথাচ তাদের হিসেব নিকেশ হচ্ছে না। সভাপণ্ডিত মহাশয় দরপটে পিরিলীর বাড়ির বিদেয় নেওয়া ও বিধবাদের এবং বিপক্ষপক্ষের ব্রাহ্মণদেব নাম কাটচেন; অনেকে তাঁর পা ছুঁয়ে দিল্লি গালচেন যে তাঁরা পিরিলীর বাড়ি চেনেন না; বিধবা বিয়ের সভায় যাওয়া চুলোয় থাক, গত বৎসর শয্যাগত ছিলেন বলেই হয়। কিন্তু বানের মুখে জেলেডিজীর মত তাদের কথা তল্ হয়ে থাকে, নামকাটার পরিবর্তে সভাপণ্ডিত আপনার জামাই, ভাগ্নে, নাতিজামাই, দৌত্যুর ও খুড়তুতো ভেয়েদের নাম হাঁসিল কচেন; এদিকে নামকাটার বাবু ও সভাপণ্ডিতকে বাপান্ত করে পৈতে ছিঁড়ে গালে চড়িয়ে শাপ দিয়ে উঠে যাচ্ছেন। (হতোম প্যাচার নকশা, ১৮৬২)

[২] ষষ্ঠীর সন্ধ্যায় সহরে প্রতিমার অধিবাস হয়ে গ্যালো, কিছুক্ষণ ঢোল ঢাকের শব্দ থামলো, পূজোবাডিতে ক্রমে ‘গান্ রে’ ‘কব্ রে’ এটা কি হগো কত্তে কত্তে ষষ্ঠীর শরৎবী অবসন্ন হলো, স্থপতারা মুহূ পবন আশ্রয় করে উদয় হলেন, পাখিরা প্রভাত প্রত্যক্ষ কবে ক্রমে ক্রমে বাসা পরিত্যাগ কত্তে আরম্ভ কল্লেন, সেই সঙ্গে সহরেব চারিদিকে বাজনা বাদি বেজে উঠলে, নবপত্রিকার স্নানের জন্ত কর্ম্মকর্ত্তাবা শশব্যস্ত হলেন—ভাবুকের ভাবনায় বোধ হতে লাগলো, যেন সপ্তমী কোরমাখান নতুন কাপড় পরিধান করে হাসতে হাসতে উপস্থিত হলেন। (তদেব)

[৩] আজ নবমী; আজ পূজোর শেষ দিন, এত দিন লোকের মনে যে আত্মদাটি জোয়াবের জলের মত বাড়তেছিল, আজ সেইটির একেবারে সারভাটা।

আজ কোথাও জোড়া মোষ, কোথাও নবুইটা পাঠা, স্থপারি আক, কুমড়ো, মাগুর মাছ ও মরাচ বলিদান হয়েছে, কক্ষকর্ত্তা পাত্র টেনে পাচো ইয়ারে জুটে নবমী গাছেন ও কাদামাটি কচেন, ঢুলীর ঢোলে সজত হচ্ছে, উঠানে লোকারণ্য, উপর থেকে বাড়ির মেয়েরা উঁকি মেয়ে নবমী দেখছেন। কোথাও হোমের ধূমে বাড়ি অঙ্ককার হয়ে গ্যাচে, কার সাধ্য প্রবেশ করে—কাদালী, রেওভাট ও ভিক্ষুকেব পূজোবাডি ঢোকা দূরে থাকুক, দরজা হতে মশাপুলো পর্য্যন্ত ফিরে যাচ্ছে। ক্রমে দেখতে দেখতে দিগমণি অন্ত গ্যালেন, পূজোর আমোদ প্রায় সঙ্কটের মত ফুরালো। ভোবাও ওক্কে ভয়রোঁ

রাগিণীতে অনেক বাড়িতে বিজয়া গাওনা হলো। ডঙ্কের চক্ষে ভগবতীর প্রতিমা পরদিন প্রাতে মলিন মলিন বোধ হতে লাগলো, শেষে বিসর্জনের সমারোহ শুরু হলো,—আজ নিরঞ্জন। (তদেব)

[৩] যাহাতে এদেশীয় লোকে অতীব আদরণীয় ভারত গ্রন্থের সমস্ত মৰ্ম প্রকৃতরূপে অবগত হইয়া সুখী হইতে পারেন এবং যাহাতে ভারতবর্ষের গৌরব স্বরূপ মহাভারতের অবশুস্তব মৰ্যাদা চিরদিন বর্তমান থাকে তাহার উপযুক্ত উপায় নির্ধারণ করিবার উদ্দেশ্যে আমি এই দুঃসাধ্য ও চিরসঙ্কলিত ত্রুতে ত্রুতী হইয়াছি।.....

স্বদেশের জ্ঞানোন্নতি সংসাধন ও জ্ঞান গৌরব রক্ষা করাট তাহার প্রকৃত হিতসাধন করা। সুদূরপ্রসিদ্ধ প্রশস্ত পদ্ম ও কালেতে বিলুপ্ত হয়, সুদীর্ঘ দীর্ঘাকা ও সময়ে শুষ্ক হইয়া যায়, অত্যাচ্ছ প্রাসাদও কালে ভগ্ন ও চূর্ণ হইয়া গিয়া থাকে এবং পরিখা-পরিবেষ্টিত দুর্গম দুর্গেরও ক্রমশঃ নাশ হইয়া থাকে, কিন্তু প্রগাঢ় জ্ঞানচিহ্ন দেশ হইতে শত্রু অশ্রুত হইবার নহে, এই বিবেচনায় আমি স্বীয় যৎসামান্য পরিমিত শক্তি দ্বারা বাঙ্গালা ভাষায় প্রবিশীর্ণ মহাভারতের অমুবাদ করতঃ স্বদেশের হিতসাধন করিতে সাহসী হইয়াছি।

আমি যে দুঃসাধ্য ও চিরজীবন-সেব্য কঠিন ত্রুতে কৃতসঙ্কল্প হইয়াছি, তাহা যে নিবিষ্টে শেষ করিতে পারিব, আমার এ প্রকার ভরসা নাই। মহাভারত অমুবাদ করিয়া লোকের নিকট যশস্বী হইব, এমত প্রত্যাশা করিয়াও এ বিষয়ে হস্তার্পণ করি নাই। যদি ভগদীশ্বর-প্রসাদে পৃথিবী মধ্যে কুত্রাপি বাঙ্গালা ভাষা প্রচলিত থাকে, আর কোন কালে এই অমুবাদিত পুস্তক কোন ব্যক্তির হস্তে পতিত হওয়ায় সে হাজার মৰ্ম্মানুধান করতঃ হিন্দু কুলের কীৰ্ত্তিস্তম্ভ-স্বরূপ ভারতের মহিমা অবগত হইতে সক্ষম হয়, তাহা হইলেই আমার সমস্ত পরিশ্রম সফল হইবে। (মহাভারত-অমুবাদ ভূমিকা, ১৮৬০)।

কালীপ্রসন্নের বাংলা গল্পচর্চায় এই দুটি দিক ভাষাশিল্পী কালীপ্রসন্ন সম্বন্ধে আমাদের শ্রদ্ধা বাড়িয়ে তোলে।

১৪ | বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়

বিচিত্রকর্ম। বঙ্কিমচন্দ্র (১৮২৮-৯৪) বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে একচ্ছত্র প্রভুত্ব করেছিলেন পঁয়ত্রিশ বছর (১৮৬৭-৯০ খৃ)। এই সময়কার সকল সাহিত্য-কর্মের প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ প্রেরণা ছিলেন বঙ্কিমচন্দ্র। এই সময়সীমার মধ্যে যে কটি সাহিত্য পত্রিকা প্রকাশিত হয়েছিল, তার তালিকা লক্ষ্য করা যাক :

বঙ্গদর্শন। মাসিক। বৈশাখ ১২৭৯। এপ্রিল ১৮৭২। প্রথম চার বছরের সম্পাদক বঙ্কিমচন্দ্র (১৮৭২-৭৬)। পরবর্তী পাঁচ বছরের সম্পাদক বঙ্কিম-অনুজ সঞ্জীবচন্দ্র (১৮৭৭-৮১)।

অমৃতবাজার পত্রিকা। সাপ্তাহিক। ২০ ফেব্রুয়ারি ১৮৮৮। সম্পাদক : শিশিরকুমার ঘোষ

সাধারণী। সাপ্তাহিক। ১১ কা্তিক ১২৮০। ১৮৭৩। সম্পাদক : অক্ষয়চন্দ্র সরকার।

ভ্রমর। মাসিক। বৈশাখ ১২৮১। ১৮৭৪। সম্পাদক সঞ্জীবচন্দ্র চট্টো-পাধ্যায়।

আধদর্শন। মাসিক। বৈশাখ ১২৮১। ১৮৭৪। সম্পাদক : যোগেন্দ্রনাথ বিজ্ঞানভূষণ।

বান্ধব। মাসিক। আষাঢ় ১২৮১। ১৮৭৪। সম্পাদক : কালীপ্রসন্ন ঘোষ।

ভারতী। মাসিক। আষাঢ় ১২৮৪। ১৮৭৭। সম্পাদক : দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর।

আনন্দবাজার পত্রিকা। সাপ্তাহিক। বৈশাখ ১২৮৫। ১৮৭৮।

বীণা। মাসিক। বৈশাখ ১২৮৫। ১৮৭৮। সম্পাদক : রাজকৃষ্ণ রায়।

বালকবন্ধু। পাক্ষিক। ২০ বৈশাখ ১২৮৫। ১৮৭৮।

তত্ত্ব-কৌমুদী। পাক্ষিক। ১৬ জ্যৈষ্ঠ ১২৮৫। ১৮৭৮। সম্পাদক : শিবনাথ শাস্ত্রী।

পঞ্চানন্দ। মাসিক। ভাদ্র ১২৮৫। ১৮৭৮। সম্পাদক : ইন্দ্ৰনাথ বন্দ্যো-
পাধ্যায়।

বঙ্গবাসী। সাপ্তাহিক। ২৬ অগ্রহায়ণ ১২৮৮। ১৮৮১। সম্পাদক
জ্ঞানেন্দ্রলাল মিত্র।

সখা। মাসিক। জ্যৈষ্ঠ ১৮৮৩। সম্পাদক : প্রমদাচরণ সেন।

সঞ্জীবনী। সাপ্তাহিক। ৩ বৈশাখ ১২৯০। ১৮৮৩। সম্পাদক : দ্বারকানাথ
গঙ্গোপাধ্যায়।

নবভারত। মাসিক। জ্যৈষ্ঠ ১২৯০। ১৮৮৩। সম্পাদক : দেবীপ্রসন্ন
রায়চৌধুরী।

নবজীবন। মাসিক। শ্রাবণ ১২৯১। ১৮৮৪। সম্পাদক : অক্ষয়চন্দ্র সরকার।

বালক। মাসিক। ১২৯২। ১৮৮৫। সম্পাদক : জ্ঞানদানন্দিনী দেবী।

কার্ধ্যাধ্যক্ষ . রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর।

প্রচার। মাসিক। শ্রাবণ ১২৯৬। ১৮৮৯। সম্পাদক . রাখালচন্দ্র
বন্দ্যোপাধ্যায়।

সাহিত্য। মাসিক। বৈশাখ ১২৯৭। ১৮৯০। সম্পাদক : সুদেশচন্দ্র
সমাজপতি।

হিতবাদী। সাপ্তাহিক। ১৭ জ্যৈষ্ঠ ১২৯৮। ১৮৯১। সম্পাদক কৃষ্ণকমল
ভট্টাচার্য।

পৃষ্ঠপোষক : দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর। সাহিত্য-সম্পাদক : রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর।

[উত্তরসূরী : নবম বর্ষ চতুর্থসংখ্যা, ১৩৬৯]

এই তালিকার অন্তর্ভুক্ত তিনটি পত্রিকায় বঙ্কিমচন্দ্র লিখতেন। প্রথম তিনটি (দুর্গেশনন্দিনী, কপালকুণ্ডলা, মৃণালিনী) ও শেষ (সীতারাম) উপন্যাস বাদে বাকি দশটি উপন্যাস বঙ্গদর্শনে প্রকাশিত হয়। সীতারাম প্রকাশিত হয় প্রচারে। লোকরহস্য, কমলাকান্তের দপ্তর ও মুচিরাম গুড়ের জীবনচরিত বঙ্গদর্শনে প্রথম প্রকাশিত হয়। বিজ্ঞানরহস্য, সাম্য ও বিবিধ প্রবন্ধ—এই তিনটি গ্রন্থের অধিকাংশ বঙ্গদর্শনে, বাকি অংশ প্রচারে প্রথম প্রকাশিত হয়। কৃষ্ণচরিত্র প্রচারে ও ধর্মতত্ত্বের কিয়দংশ নবজীবনে প্রকাশিত হয়।

ভারতী, বালক ও হিতবাদী ছাড়া বাকি সকল সাহিত্যপত্রই বঙ্কিম-ভাষা
রীতি ও মনন-রীতি প্রভাবিত। সুধীন্দ্রনাথ ও পরে রবীন্দ্রনাথ-সম্পাদিত

‘সাধনা’ (অগ্রহায়ণ ১২২৮/১৮২১) বঙ্কিম-প্রভাবমুক্ত পত্রিকা। বঙ্গদর্শনের প্রভাব এখানেই শেষ হ’ল।

বঙ্কিমচন্দ্রের বঙ্গদর্শন-পত্রিকা প্রকাশিত হলে বাংলা দেশের ভাবের জগতে যে বিপুল আলোড়ন ও পরিবর্তন দেখা গেল, তার প্রত্যক্ষ সাক্ষ্য দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ :

‘নতুন যুগের জোয়ার আসে কোনো একজন বিশেষ মনীষীর মনে। নতুন বাণীর পণ্য বহন করে আনে। সমস্ত দেশের মন জেগে ওঠে চিন্তাভ্যস্ত জড়তা থেকে, দেখতে দেখতে তার বাণীর বদল হয়ে যায়। বাংলাদেশে তার মস্ত দৃষ্টান্ত বঙ্কিমচন্দ্র। তাঁর আগে ভাবার মধ্যে অসাড়তা ছিল, তিনি জাগিয়ে দেওয়াতে তার যেন স্পর্শবোধ গেল বেড়ে। নতুন কালের নানা আহ্বানে সে সাড়া দিতে শুরু করলে। অল্পকালের মধ্যেই আপন শক্তি সম্বন্ধে সে সচেতন হয়ে উঠল। বঙ্গদর্শনের পূর্বকার ভাষা আর পরের ভাষা তুলনা করে দেখলে বোঝা যাবে, এক প্রান্তে একটা বড়ো মনের নাড়া খেলে দেশের সমস্ত মনে ঢেউ খেলিয়ে যায় কত দ্রুতবেগে, আর তখনি তার ভাষা কেমন করে নতুন নতুন প্রশ্নালীর মধ্যে আপন পথ ছুটিয়ে নিয়ে চলে।’ [বাংলাভাষা-পরিচয়, ৬]

বঙ্গদর্শনের ভাষায় বাঙালির মনকে মুক্তি দানের বিশ বছর পূর্বে বঙ্কিমচন্দ্র ঈশ্বর গুপ্তের সংবাদ প্রভাকরে হাত পাকাচ্ছিলেন। এই বিশ বছরে (১৮৫২-৭২) বঙ্কিমচন্দ্র ঈশ্বর গুপ্ত, বিদ্যাসাগর, দেবেন্দ্রনাথ, অক্ষয়কুমার, প্যারীচাঁদ মিত্র, কালীপ্রসন্ন সিংহ ও তারশংকর তর্করত্নের গজচর্চার নানা পরীক্ষা দেখে এসেছেন।

অল্পকথায় বঙ্কিমের এই শিক্ষানবিশী পর্বের বর্ণনা দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ :

“রামমোহন রায় যখন গল্প লিখতে বসেছিলেন তখন তাঁকে নিয়ম হেঁকে হেঁকে, কোদাল হাতে, রাস্তা বানাতে হয়েছিল। ঈশ্বর গুপ্তের আমলে বঙ্কিমের কলমে যে গল্প দেখা দিয়েছিল তাতে যতটা ছিল পিণ্ডতা, আকৃতি ততটা ছিল না। যেন ময়দা নিয়ে তাল পাকানো হচ্ছিল, লুচি বেলা হয় নি।”

সজ্ঞানীকান্ত দাসের প্রবন্ধ থেকে তার একটা নমুনা দিই—

‘গগনমণ্ডল বিরাজিতা কাদম্বিনী উপরে কম্পায়মানা শম্পা সঙ্কশ কণিক জীবনের অতিশয় প্রিয় হওত মৃদু মানবমণ্ডলী অহঃরহঃ বিষয় বিবার্ণবে নিমজ্জিত রহিয়াছে। পরমেশ প্রেম পরিহার পুরঃসর প্রতিক্ষণ প্রমদা প্রেমে প্রমত্ত

রহিয়াছে। অল্পবিশুপম জীবনে চন্দ্রাক সদৃশ চিরস্থায়ী জ্ঞানে বিবিধ আনন্দোৎসব করিতেছে, কিন্তু ভ্রমেও ভাবনা করে না যে সে সব উৎসব শব হইলে কি হইবে।’*

তারপরে বিদ্যাসাগর এই কাঁচা ভাষার চেহারায় শ্রী ফুটিয়ে তুললেন। আমাদের মনে হয় তখন থেকে বাংলা গল্পভাষায় রূপের আবির্ভাব হল।

আশ্চর্যের বিষয় এই যে, যিনি ঈশ্বর গুপ্তের আসরে প্রথম হাত পাকাছিলেন অত্যন্ত আড়ষ্ট ভাষায়, সেই ভাষারই বন্ধন মোচন করেছিলেন সেই বঙ্কিম। তিনিই তাকে দিয়েছিলেন চলবার স্বাধীনতা।”

[বাংলাভাষা পরিচয়, ১০]

বঙ্কিমচন্দ্র ‘বাঙ্গালা ভাষা’ নামক প্রবন্ধে [বঙ্গদর্শন, জ্যৈষ্ঠ ১২৮৫ বিবিধ প্রবন্ধ, দ্বিতীয় ভাগে সংকলিত] প্রত্যক্ষে ও পরোক্ষে বিদ্যাসাগরী ভাষারীতির নিন্দা ও আলালী রীতির প্রশংসা করেছেন।

বঙ্কিমচন্দ্রের মতে বিদ্যাসাগরী গল্পরীতি নিন্দাহ, কেন না তা সংস্কৃতবহুল ও সংস্কৃতাহুসারী, আর টেকচাঁদী (আলালী) রীতি প্রশংসার যোগ্য, কেননা তা চলতি ভাষা, মুখের ভাষা।

বঙ্কিমের এই উক্তি গ্রহণযোগ্য নয়, কারণ টেকচাঁদী রীতি চলতি সহজ-বোধ্য কথ্যভাষারীতি নয়, তা ফার্সীবহুল ভাষারীতি। এই রীতিতে ১৮৫২-৬০ সালে বাঙালি কথা বলতো কিনা বলা কঠিন। টেকচাঁদী ভাষারীতি অপরিচিত ফার্সী শব্দে পরিপূর্ণ, পদে পদেই পাঠককে হাঁচোট খেতে হয়। বোধোদয় (১৮৫১), শকুন্তলা (১৮৫৪), কথামালা (১৮৫৬), সীতার বনবাস (১২৬০) ও আখ্যানমঞ্জরী (১৮৬৪)—বিদ্যাসাগরের এই গ্রন্থ-পঞ্চক বঙ্কিমচন্দ্রের আগে ও সমকালে সর্বজন-সমাদৃত হয়েছিল, বহু সংস্করণ মুদ্রণের সৌভাগ্য লাভ করেছিল। যে ‘সংস্কৃতপ্রিয়তা ও সংস্কৃতাহুসারিতা’র জগু বঙ্কিম বিদ্যাসাগরকে অভিযুক্ত করেছিলেন, সেই অভিযোগে বঙ্কিমকেও অভিযুক্ত করা যায়।

সীতার বনবাস (১৮৬০) ও দুর্গেশনন্দিনী (১৮৬৫) থেকে নিয়ত দুটি অনুলেছে এই বক্তব্য প্রমাণিত হয়।

“সীতা, চিত্রপটের আর এক অংশে দৃষ্টিযোজনা করিয়া, লক্ষণকে জিজ্ঞাসা

* সংবাদপ্রভাকর, ২৩ এপ্রিল, ১৮৫২।—বঙ্কিমচন্দ্রের রচনাবলীর বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ কর্তৃক প্রকাশিত বঙ্কিম-শতবাধিক সংস্করণ, বিবিধ খণ্ড, পৃ ৬৮।

করিলেন, বৎস! ঐ যে পর্বতে কুহুমিত কদম্বতরুর শাখায় ময়ূর ময়ূরীগণ নৃত্য করিতেছে, আর শীর্ণকলেবর আৰ্য্যপুত্র তরুতলে মূচ্ছিত হইয়া পড়িতেছেন, তুমি গলদশ্র নয়নে উহারে ধরিয়া রহিয়াছ, উহার নাম কি? লক্ষণ বলিলেন, আৰ্য্যো। ঐ পর্বতের নাম মাল্যবান; মাল্যবান বর্ষাকালে অতি রমণীয় স্থান; দেখুন, নব জলধরমণ্ডলের সহযোগে শিখরদেশে কি অনির্বচনীয় শোভা সম্পন্ন হইয়াছে। এই স্থানে আৰ্য্য একান্ত বিকলচিত্ত হইয়াছিলেন। শুনিয়া, পূর্ব অবস্থা, স্মৃতিপথে আকৃষ্ট হওয়াতে, রাম একান্ত আকুলহৃদয় হইয়া বলিলেন, বৎস! বিরত হও, বিরত হও; আর তুমি মাল্যবানের উল্লেখ করিও না, শুনিয়া আমার শোকসাগর অনিবার্য্য বেগে উথলিয়া উঠিতেছে; জানকীর বিরহ পুনরায় নবীভাব অবলম্বন করিতেছে। এই সময়ে সীতার আলস্তলক্ষণ আবির্ভূত হইল। তখন লক্ষণ বলিলেন, আৰ্য্য! আর চিত্রদর্শনের প্রয়োজন নাই; আৰ্য্য! জানকীর ক্লাস্তিবোধ হইয়াছে। এক্ষণে উহার বিশ্রামস্থলসেবা আবশ্যক, আমি প্রস্থান করি, আপনারা বিশ্রাম ভবনে গমন করুন।”

“২২৭ বঙ্গাব্দের নিদাঘশেষে এক দিন এক জন অশ্বরোহী পুরুষ বিষ্ণুপুর হইতে মান্দারণের পথে একাকী গমন করিতেছিলেন। দিনমণি অস্তাচল-গমনোত্তোগী দেখিয়া অশ্বরোহী দ্রুতবেগে অশ্ব সঞ্চালন করিতে লাগিলেন। কেন না, সম্মুখে প্রকাণ্ড প্রান্তর; কি জানি, যদি কালধর্ম্মে প্রদোষকালে প্রবল ঝটিকা বৃষ্টি আরম্ভ হয়, তবে সেই প্রান্তরে, নিরাশ্রয়ে বৎপরোনাস্তি পীড়িত হইতে হইবে। প্রান্তর পার হইতে না হইতেই সূর্যাস্ত হইল; ক্রমে নৈশ গগন নীলনীরদমালায় আবৃত হইতে লাগিল। নিশার-ভেই এমন ঘোরতর অন্ধকার দিগন্ত সংস্থিত হইল যে, অশ্বচালনা অতি কঠিন বোধ হইতে লাগিল। পাশ্বে কেবল বিদ্যাদীপ্তিপ্রদর্শিত পথে কোন মতে চলিতে লাগিলেন।”

এই ছুটি উদাহরণেই ‘সংস্কৃতপ্রিয়তা’ অনায়াস লক্ষণীয়। কিন্তু কোনোটিই অন্ধ সংস্কৃতাত্মকারী নয়। ইংরেজি বাক্য ও পদবিজ্ঞাসের ভিত্তিতে বিজ্ঞানাগর বাংলা বাক্য ও পদবিজ্ঞাসের যে কৌশল গ্রহণ করেছিলেন, উভয়ই তা অমূল্য।

আসল কথা বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর শিল্পবুদ্ধিতে জানতেন যে কার্বসী-প্রভাব বর্জনেই বাংলা গল্পের মুক্তি, সংস্কৃত ভাষার ছন্দঃশ্রোত ও ইংরেজি বাক্যদর্শ-

স্বীকরণেই তার ভবিষ্যৎ সমৃদ্ধি নির্ভরশীল। তাই প্রশংসাসম্বন্ধেও তিনি টেকচাঁদী (আলালী) রীতিকে গ্রহণ করেন নি, নিন্দা সম্বন্ধেও বিদ্যাসাগরী রীতি আত্মসাৎ করেছিলেন। টেকচাঁদী গল্পরীতির কোনো উত্তরপুরুষ নেই বিদ্যাসাগরী রীতি উত্তরপুরুষের মধ্য দিয়ে নিজেকে সফল করে তুলেছে। বঙ্কিমী রীতি তার কীতিমান উত্তরপুরুষ।

বিদ্যাসাগরের হাতে বাংলা গল্পভাষায় রূপের আবির্ভাব হল, বঙ্কিমচন্দ্রের হাতে তার যৌবনশ্রী ফুটে উঠল। বিদ্যাসাগরী গল্পরীতি-ভিত্তিভূমির উপর গড়ে উঠলো বঙ্কিমী গল্পরীতি। তার প্রথম লক্ষ্য—গল্পের 'ভারসাম্য' অর্জন, শেষ লক্ষ্য—সরলতা ও স্পষ্টতা অর্জন। দুয়ে মিলে বঙ্কিমী ভাষারীতির পূর্ণতা। প্রথম লক্ষ্যে বিদ্যাসাগর প্রায় উপনীত হয়েছিলেন। সেখান থেকে যাত্রা করে শেষ লক্ষ্যে বঙ্কিমচন্দ্র উপনীত হলেন শিল্পী ব্যক্তিত্বের প্রয়োগে। দেখা গেল বাংলা গদ্যের প্রথম সার্থক স্টাইল,—আসলে তা বঙ্কিমচন্দ্রের ব্যক্তিত্বের ভাষারূপ। শব্দ, ক্রিয়াপদ, বিশেষণ, অলংকার ও অহুচ্ছেদ ব্যবহারে বঙ্কিমের নিজস্বতা তাঁর চল্লিশ বছরের সাহিত্য সাধনায় বিচিত্ররূপে প্রকাশিত হয়ে বাংলা গদ্যকে সমৃদ্ধি ও ঐশ্বর্য দিল।

বঙ্কিমের গদ্য আলোচনায় দুটি কথা সর্বদা স্মরণযোগ্য : এক, বঙ্কিমী ভাষারীতির আদর্শ—সরলতা ও স্পষ্টতা। দুই, তিনি বঙ্গদর্শনে উপগ্রাস ও প্রবন্ধ একই সঙ্গে রচনা করছিলেন ; উভয়ের গদ্য মূলতঃ একই।

বঙ্কিমচন্দ্রের উপগ্রাসের কল্পনাধর্মী কথা-গদ্য ও প্রবন্ধের যুক্তিধর্মী গদ্যের আলোচনায় বঙ্কিমী গদ্যের রূপ-গুণ আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। বঙ্কিমের উপগ্রাস প্রবন্ধ—সব-কিছুই বঙ্গদর্শন, নবজীবন ও প্রচায়ে প্রথম প্রকাশিত হয়, পরে গ্রন্থভুক্ত হয়। সকল রচনাই সাময়িক পত্রের পাঠক সচেতন হওয়ার বঙ্কিমী গদ্যে স্পষ্টতা ও ধাবৎশক্তি এসেছিল। কথা-গদ্যে কল্পনাকে দৃষ্টি-গ্রাহ্য রূপ দেওয়া হয়েছিল ; তাকে সাব্যস ও সালাংকাররূপে বঙ্কিম উপস্থিত করেছিলেন। তার কলে কথা গদ্যে বিশেষণ ও অর্থালংকার ব্যবহারে সচেতনতা লক্ষ্য করা যায় ; সেই সঙ্গে ছিল বঙ্কিমের তীক্ষ্ণ মনন—যা কথা-গদ্যকেও করে তুলেছিল বাহ্য-বর্জিত, পরিচ্ছন্ন, ও সংহত। আর প্রবন্ধ-গদ্যে বিষয়বস্তু উপস্থাপন, ব্যাখ্যান ও প্রতিপাদনের তাগিদে এসেছিল পরিমিতিবোধ, ঋদ্ধতা, প্রাঞ্জলতা ও শব্দ প্রয়োগে অব্যর্থতা। এর জন্য বঙ্কিম ব্যবহার করেছিলেন হ্রস্বকায় সরল বাক্য।

বঙ্কিমী গদ্যে শব্দচয়নে উদারতা ও পরিমিতিবোধ যেমন লক্ষ্য করা যায়, তেমনই শব্দমোহ ও শ্রুতিমাধুর্যের বিপদ থেকে আত্মরক্ষাপ্রবণতাও অনায়াস-লক্ষণীয়। দুর্লভার্থ শব্দ, বৃথা অমুগ্রাস, অস্পষ্টতা ও অর্থান্ধাস বঙ্কিম বর্জন করেছিলেন। বঙ্কিমী গদ্যে প্রশ্নাত্মক বাক্য ব্যবহারের দ্বারা পাঠকের ঐচ্ছিক্য ও সংশয় জাগ্রত রাখার কৌশল প্রায়শ লক্ষ্য করা যায়। সংযোজক অসমাপিকা ক্রিয়াপদের সংখ্যা হ্রাস ও সমাপিকা ক্রিয়াপদের অধিক ব্যবহারের দ্বারা বাক্যে এসেছে দ্রুততা। অন্তরঙ্গ বর্ণনাভঙ্গির দ্বারা পাঠকের সঙ্গে ব্যক্তি-সম্পর্ক স্থাপন ও নাটকীয় আকস্মিকতা দ্বারা পাঠকমনকে সচকিত করা বঙ্কিমী রীতিব দুটি প্রধান লক্ষণ। “বাক্সালার নব্য লেখকদিগের প্রতি নিবেদন” প্রবন্ধে (প্রচার, মাঘ, ১২২১) বঙ্কিমচন্দ্র ভাষার এই সব বৈশিষ্ট্যের প্রতি নবীন লেখকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন।

কথা-গদ্যের বিবরণাত্মক বস্তুনিষ্ঠতা, শব্দী কল্পনার বর্ণাঢ্যতা, ও ইন্দ্রিয়-গ্রাহ্য চিত্রাঙ্কনপ্রবণতার ফলে যে গদ্যরীতি বঙ্কিম উপন্যাসে ব্যাবহার করলেন, তাকে বলা যায় বর্ণনাধর্মী স্টাইল। সেদিন এটাই উপন্যাসে প্রধান অবলম্বন ছিল, কাবণ চবিত্তের মনোবিশ্লেষণ সেকালীন উপন্যাসে দেখা দেয় নি। রূপ বর্ণনায়, নাটকীয় আকস্মিকতা, কৌতুক সৃষ্টি, সংক্ষিপ্ত প্রশ্নোত্তর ও অন্তরঙ্গ সম্ভাষণের সত্যায় মনোবিশ্লেষণের দায়িত্ব নিবাহ কবতে হতো। ফলে বঙ্কিমী উপন্যাসে গতিবেগ, বর্ণাঢ্যতা ও নাটকীয়তা অনায়াসলক্ষণীয়।

প্রবন্ধ-গত্রে ফরাসি এনসাইক্লোপীডিস্টদের উত্তরাধিকারী অষ্টাদশ শতকীয় ইংরেজি চিন্তামূলক গদ্যসাহিত্যের বক্তব্যসর্বস্বতা অমুহৃত হয়েছিল। তার ফলে প্রবন্ধ-গত্রে এসেছিল নৈর্ব্যক্তিকতা, যুক্তিধর্মিতা, তত্ত্বপ্রতিপাদনের নিষ্ঠা ও দায়িত্ব। গদ্যবীতিতে দেখা গিয়েছিল বক্তব্যবিচ্ছাদকারী নিটোল অমুচ্ছেদ নির্মাণে ঝোঁক, শব্দের ব্যবহারে পরিমিতিবোধ ও নিশ্চয়াত্মক বাক্যের প্রয়োগ।

॥ দুই ॥

বঙ্কিমচন্দ্রের ভাষারীতি অপরিবর্তনীয় নয়। প্রথম স্তরের (প্রাক-বঙ্গদর্শন যুগের) সংস্কৃতনির্ভর গদ্য অতিরিক্ত গুরুগাভীর্ষ পরিহার করে দ্বিতীয় স্তরে (বঙ্গদর্শন যুগে) ক্রমশঃ সহজ সরল সাবলীল দেশী গদ্যে পরিণত হয়েছে।

বিদ্যাসাগরী গদ্যরীতি থেকেই বঙ্কিমচন্দ্রের ভাষা শুরু হয়। দুর্গেশনন্দিনী,

কপালকুণ্ডলা, যুগালিনী বিদ্যাসাগরী রীতিতে লিখিত। বঙ্গদর্শনের যুগের আরম্ভে বিষবৃক্ষ উপন্যাসে বঙ্কিমের নিজস্ব রীতি আত্মপ্রতিষ্ঠা হয়েছে। প্রথম তিনটি উপন্যাসে তৎসম শব্দের বহুল ব্যবহার, সমাসের আড়ম্বর, সংস্কৃতরীতি অলুপ্যায়ী পদবিশ্রাস ও বাক্যগঠন, বিশেষণ পদে স্ত্রীপ্রত্যয়ের আধিক্য অনায়াস-লক্ষণীয়। বিষবৃক্ষ, চন্দ্রশেখর, রজনী উপন্যাসে এবং শেষের দিকের সীতারাম উপন্যাসে বিদ্যাসাগরী রীতির উদাহরণ বিরল নয়। চন্দ্রশেখর, রজনী ও কৃষ্ণকান্তের উইল উপন্যাস এবং কমলাকান্তের দপ্তর লিখিত হয়েছে বঙ্কিমের সাহিত্যজীবনের মধ্যবিন্দুতে (১২৮০-৮১ বঙ্গাব্দ)। এখানে বঙ্কিমের কথা-গদ্যের স্টাইল পূর্ণপ্রতিষ্ঠা। আনন্দমঠ (১৮৮২), দেবীচৌধুরাণী (১৮৮৩), সীতারাম (১৮৮৬), ইন্দিরা (সংশোধিত পঞ্চম সংস্করণ ১৮৯৩) ও রাজসিংহ (সংশোধিত চতুর্থ সংস্করণ ১৮৯৩) উপন্যাসে বঙ্কিমের কথা-গদ্যের স্টাইল শিল্পসাফল্যের চরম শিখরে উন্নীত হয়েছে।

শব্দ-সম্ভার, ক্রিয়াপদ, বিশেষণ, জ্ঞাপ্রত্যয় ও অর্থালঙ্কার ব্যবহার এবং অলুচ্ছদ রচনায় বঙ্কিমচন্দ্রের কৃতিত্ব তাঁর উপন্যাস থেকে আমরা বিচার করতে পারি। উপন্যাসে নায়িকারূপবর্ণনা থেকে তাঁর গদ্যরীতির বিকাশ ও অগ্রগতি লক্ষ্য করা সম্ভব বলে মনে হয়। এবার সেই আয়াসে প্রবৃত্ত হই।

[ক] তিলোত্তমার বয়স ষোড়শ বৎসর, স্তবরাং তাঁহার দেহায়তন প্রগল্ভবয়সী রমণীদিগের ত্রায় অদ্যাপি সম্পূর্ণতঃ প্রাপ্ত হয় নাই। দেহায়তনে ও মুখাবয়বে কিঞ্চিৎ বালিকাভাব ছিল। স্তম্ভিত স্তম্ভোল ললাট, অপ্রশস্ত নহে, অথচ অতি প্রশস্তও নহে, নিশীথ-কোমুদীদীপ্ত নদীর ত্রায় প্রশান্তভাবপ্রকাশক, তৎপার্শ্বে অতি নিবিড়বর্ণ কুণ্ডিতালক কেশসকল ক্রয়ুগ, কপোলে, গণ্ডে, অংসে, উরসে আসিয়া পড়িয়াছে; মস্তকের পশ্চাত্তাগে অন্ধকারময় কেশরাশি স্তবিত্ত মুক্তাহারে গ্রথিত রহিয়াছে; ললাটভলে ক্রয়ুগ স্তবকিম, নিবিড়বর্ণ, চিত্রকর-লিখিতবৎ হইয়াও কিঞ্চিৎ অধিক সূক্ষ্মাকার, আর এক স্তূত স্থূল হইলে নির্দোষ হইত। পাঠক কি চঞ্চল চক্ষু ভালবাস? তবে তিলোত্তমা তোমার মনো-রঞ্জিনী হইতে পারিবে না। তিলোত্তমার চক্ষু অতি শাস্ত, তাহাতে বিদ্যাদাম-স্মরণচকিত কটাক্ষনিক্ষেপ হইত না, চক্ষু দুটি অতি প্রশস্ত, অতি স্তম্ভ, অতি শাস্তজ্যোতিঃ। আর চক্ষুর বর্ণ উষাকালে সূর্যোদয়ের কিঞ্চিৎ পূর্বে চন্দ্রাস্তের সময়ে আকাশের যে কোমল নীলবর্ণ প্রকাশ পায়, সেইরূপ। [ভূগর্শনন্দিনী ১৮৬৫]

[খ] সেই গম্ভীরনাদিবারিধিতীরে, সৈকতভূমে অস্পষ্ট সন্ধ্যালোকে পাড়াইয়া অপূর্ব রমণী-মুক্তি! কেশভার—অবেগীসংবদ্ধ, সংসপিত, রাশীকৃত অশূলক-লবিত কেশভার; তদগ্রে দেহরত্ন; যেন চিত্রপটের উপর চিত্র দেখা যাইতেছে। অলকাবলীর প্রাচুর্য্যে মুখমণ্ডল সম্পূর্ণরূপে প্রকাশ হইতেছিল না—তথাপি মেঘবিচ্ছেদনিঃসৃত চন্দ্ররশ্মির দ্বারা প্রতীত হইতেছিল। বিশাল লোচনে কটাক্ষ, অতি স্থির, অতি শিথ, অতি গম্ভীর অথচ জ্যোতির্ময়; সে কটাক্ষ, এই সাগরহৃদয়ে ক্রৌড়াশীল চন্দ্রকিরণলেখার দ্বারা স্নিগ্ধোজ্জল দীপ্তি পাইতেছিল। কেশরাশিতে স্বচ্ছদেশ ও বাহুগল আচ্ছন্ন করিয়াছিল। স্বচ্ছদেশ একেবারে অদৃশ্য; বাহুগলের বিমল শ্রী কিছু কিছু দেখা যাইতেছিল। রমণীদেহ একেবারে নিরাভরণ। মৃতিমধ্যে যে একটি মোহিনী শক্তি ছিল, তাহা বর্ণিতে পারা যায় না। অর্দ্ধচন্দ্রনিঃসৃত কোমুদীবর্ণ; ঘনকৃষ্ণ চিকুর-জাল; পরস্পরের সান্নিধ্যে কি বর্ণ, কি চিকুর, উভয়েরই যে শ্রী বিকশিত হইতেছিল, তাহা সেই গম্ভীরনাদী সাগরকূলে, সন্ধ্যাগোকে না দেখিলে, তাহার মোহিনী শক্তি অতীবৃত হয় না। [কপালকুণ্ডলা ১৮৭৬]

[গ] মনোরমাৎ বয়স ষতই হউক না কেন, তাহার রূপরাশি অতুল—চক্ষুতে ধরে না। বাল্যে, কৈশোরে, যৌবনে সর্বকালে সে রূপরাশি ছল্লভ। একে বর্ণ সোনার টাপা, তাহাতে ভূজঙ্গশিশুশ্রেণীর দ্বারা কুঞ্চিত অলকশ্রেণী মুখখানি বেড়িয়া থাকে; এক্ষণে বাপীজলসিঞ্চনে সে কেশ ঋজু হইয়াছে; অর্দ্ধচন্দ্রাকৃত নির্মল ললাট; ভ্রমর-ভরস্পন্দিত নীলপুষ্পতুল্য কৃষ্ণ তার চঞ্চল লোচনযুগল; মুহুমূর্ছা: আকুঞ্চন-বিস্ফারণ প্রবৃত্ত রক্তযুক্ত স্রগঠন নালা; অধরোষ্ঠ যেন প্রান্তঃশিশিরে সিক্ত, প্রান্তঃস্বর্ধোর ক্রিরণে প্রোঙিত রক্তকুসুমাবলীর স্তরযুগল তুল্য; কপোল যেন চন্দ্রকরোজ্জল নিতাস্ত স্থির গন্ধাঘ্রুবস্তারবৎ প্রসন্ন; শাবক-হিংসাশঙ্কায় উত্তেজিত হংসীর দ্বারা গ্রীবা,—বেগী বাঁধিলেও সে গ্রীবার উপরে অবক্ষুদ্র কুঞ্চিত কেশ সকল আসিয়া কেলি করে। ঘ্রিহরদ যদি কুসুম-কোমল হইত, কিংবা চম্পক যদি গঠনোপযোগী কাঠিন্য পাইত, কিংবা চন্দ্রকিরণ যদি শরীরবিশিষ্ট হইত, তবে তাহাতে সে বাহুগল গড়িতে পারা যাইত—সে হৃদয় কেবল সেই হৃদয়েই গড়া যাইতে পারিত। এ সকলই অল্প জন্মরীর আছে; মনোরমার রূপরাশি অতুল—কেবল তাঁহার সর্বদীন সৌকুমার্যের জগ্ন। [মৃণালিনী ১৮৬২]

প্রাক-বঙ্গদর্শন-যুগের এই তিনটি উদাহরণে বঙ্কিমী স্টাইলের প্রথম যুগের

পরিচয় ব্যক্ত হয়েছে। অন্তরঙ্গ পাঠক সন্তোষ, নিশ্চয়্যাত্মক বাক্যের পরিবর্তে প্রাণাত্মক বাক্যের ব্যবহারে চমক সৃষ্টি, সমাপিকা ক্রিয়াপদের আধিক্য, অসমাপিকা ক্রিয়াপদের সংখ্যাহ্রাস; যতিচিহ্নের পর্যাপ্ত ব্যবহারের দ্বারা হ্রস্ব বাক্যগুলির সংস্থাপন অনায়াসলক্ষণীয়। এগুলি বন্ধিমের নিজস্বতা। আর বিভাগগরী প্রভাব লক্ষ্য করা যায় এইসব ক্ষেত্রে—তৎসম শব্দ ও দীর্ঘ সমাসের বহুল ব্যবহারে, নামধাতু ও সংস্কৃত সন্ধির ব্যবহারে, বিশেষণে স্ত্রী প্রত্যয়ের প্রয়োগে ও বিশেষণীয় বিশেষণের ব্যবহারে।

॥ তিন ॥

এরপর বঙ্গদর্শনের যুগ। আগেই বলেছি, ১২৮০-৮১ বঙ্গাব্দে (১৮৭৫-৭৬ খৃষ্টাব্দে) চন্দ্রশেখর, বজনী, কৃষ্ণকান্তের উইল ও কমলাকান্তের দপ্তর বঙ্গদর্শনে প্রকাশিত হয়। এই চারখানি গ্রন্থে বন্ধিমের কথা-গদ্যের গটাইল পূর্ণপ্রতিষ্ঠা লাভ করেছে। তার সূচনা হল বঙ্গদর্শন প্রকাশের সঙ্গে সঙ্গে—প্রথম বর্ষে (১২৭৯ বঙ্গাব্দ। ১৮৭২ খৃ) প্রকাশিত বিষবৃক্ষ উপন্যাসে। এই চারখানি উপন্যাস ও কমলাকান্তের দপ্তরে 'নারীরূপবর্ণনা' লক্ষ্য করা থাক। সংস্কৃতগদ্যী ধ্বনিরোলমুদ্র কথ্য গদ্য ইতিহাসের বর্ণাঢ্য পরিবেশ থেকে গার্হস্থ্যজীবনের বর্ণবিবল পরিমণ্ডলে অবতরণ করেছে। প্রতিবেশের বর্ণসমারোহ ও ঘটনার রোমাঞ্চকর অসাধারণত্ব থেকে বিচ্ছুরিত দীপ্ত ঐতিহাসিক উপন্যাসের নায়িকাকে উদ্ভাসিত করে তোলে। আর সামাজিক উপন্যাসের মঙ্গলগতি জীবনশ্রোতে নায়িকার অস্তিত্ব থেকে উদ্ভাসিত জ্যোতিঃ তার আননে শাস্ত্রী দান করে। এবং সে-কারণে প্রাক-বঙ্গদর্শন ও বঙ্গদর্শন যুগের নায়িকা-রূপবর্ণনায় পার্থক্য ঘটেছে। তা সত্ত্বেও এ সত্য স্বীকার্য যে গদ্যশিল্পী বন্ধিমের নিজস্বতা বঙ্গদর্শন যুগের কথা-গদ্যেই পূর্ণপ্রতিষ্ঠা হয়েছে। নিম্নস্থত উদাহরণ-গুলিতে এই সিদ্ধান্তে সমর্থন পাওয়া যায়।

[ঘ] কুন্দ নামে যে কন্ঠার পরিচয় দিলাম—তাহার বয়স তের বৎসর, তাহাকে দেখিয়া বোধ হয় যে, এই মৌন্দর্যের সময়। প্রথম যৌবনসঞ্চারের অব্যবহিত পূর্বেই বেক্রপ মাধুর্য এবং সরলতা থাকে, পরে তত থাকে না।

এই কুন্দের সরলতা চমৎকার : 'সে কিছুই বুঝে না।.....বলিলে বৃহৎ নীল দুইটি চক্ষু—চক্ষু দুইটি শরতের মত সর্বদাই স্বচ্ছ জলে ভাসিতেছে—সেই দুইটি চক্ষু আমার মুখের উপর স্থাপিত করিয়া চাহিয়া থাকে। ...আমার বোধ হয় যেন, এ পৃথিবীর সে চোখ নয়। ...কুন্দ যে নির্দোষ স্তন্দরী, তাহা নহে। অনেকের সঙ্গে তুলনায় তাহার মুখাবয়ব অপেক্ষাকৃত অপ্ৰশংসনীয় বোধ হয় ; অথচ আমার বোধ হয়, এমন স্তন্দরী কখনও দেখি নাই। বোধ হয় যেন, কুন্দনন্দিনীতে পৃথিবী ছাড়া কিছু আছে। রক্তমাংসের যেন গঠন নয় ; যেন চন্দ্রকর কি পুষ্পদৌরভকে শরীরী করিয়া তাহাতে গড়িয়াছে। তাহার সঙ্গে তুলনা করিবার সামগ্রী হঠাৎ মনে হয় না। অতুল্য পদার্থটি, তাহার সর্বদ্বীন শাস্ত-ভাব-ব্যক্তি—যদি শরচ্চন্দ্রের কিরণসম্পাতে যে স্বচ্ছ সরোবরের ভাবব্যক্তি, তাহা বিশেষ করিয়া দেখ, তবে ইহার সাদৃশ্য কতক অসম্ভব করিতে পারিবে। [বিষবৃক্ষ ১৮৭৩]

উপমা ব্যবহারে, চিত্র নির্মাণে লেখকের স্বাতন্ত্র্য এখানে প্রকট হয়েছে। এখানে শব্দ বা উপমার আড়ম্বর নেই, সংস্কৃত রূপবর্ণনার ঐতিহ্যমুহুরতি নেই, নারীঅঙ্গ-প্রত্যঙ্গের কোনো বর্ণনাই নেই। কুন্দ চরিত্রের আত্মবিশ্বস্ত সারল্য ও সর্বাঙ্গীণ শাস্ত ভাব প্রকাশের জন্ত লেখক কুন্দের বৃহৎ নীল চক্ষু দুটির উপর সন্ধানী আলো ফেলেছেন। এই রূপবর্ণনায় ব্যবহৃত উপমাগুলি শরীরী রূপ বর্জন করে অশরীরী ভাবকে ফুটিয়ে তুলেছে। এই গদ্যভাষার প্রবাহও শাস্ত, নিস্তরঙ্গ। বাক্যের দৈর্ঘ্য কমেছে। বিশেষণ সরল হয়েছে—কুন্দের চক্ষুদুটি 'বৃহৎ' ও 'নীল' মাত্র। সরোবর 'স্বচ্ছ', চন্দ্র 'শরচ্চন্দ্র' মাত্র। 'চক্ষু' ও 'চোখ'—দুটি শব্দই ব্যবহৃত। কুন্দের সরলতা বর্ণনাকারী এই গদ্যের প্রধান গুণ—সরলতা। সরলতাই গদ্যশিল্পী বঙ্কিমের অস্বিষ্ট।

[৬] মুক্ত বাতায়ন-পথে কোমুদী-প্রফুল্ল-প্রকৃতির শোভার প্রতি (চন্দ্র-শেখরের) দৃষ্টি পড়িল। বাতায়ন-পথে সমাগত চন্দ্রকিরণ স্থপ্ত স্তন্দরী শৈবলিনীর মুখে নিপতিত হইয়াছে। চন্দ্রশেখর প্রফুল্লচিত্তে দেখিলেন, তাঁহার গৃহ-সরোবরে চন্দ্রের আলোতে পদ্ম ফুটিয়াছে। তিনি দাঁড়াইয়া, দাঁড়াইয়া, দাঁড়াইয়া বহুক্ষণ ধরিয়া প্রীতি-বিস্ফারিত নেত্রে শৈবলিনীর অনিন্দ্যস্তন্দর মুখমণ্ডল নিরীক্ষণ করিতে লাগিলেন। দেখিলেন, বিচিত্র ধসুঃখণ্ডবৎ নিবিড়-রক্ত জয়গুলতলে মুদ্রিত পদ্মকোষক-সদৃশ লোচন-পদ্ম দুটি মুদ্রিয়া রহিয়াছে ;—সেই প্রাণস্ত নয়ন পল্লবে স্বকোমলা সমগামিনী রেখা দেখিলেন। দেখিলেন ক্ষুদ্র

কোমল করপল্লব নিদ্রাবেশে কপোলে হুস্ত হইয়াছে--যেন কুসুমরাশির উপর কে কুসুমরাশি ঢালিয়া রাখিয়াছে। মুখমণ্ডলে করসংস্থাপনের কারণে স্নকুমার রসপূর্ণ-তাসুল-রাগরক্ত ওষ্ঠাধর ঈষদ্ভিন্ন করিয়া মুক্তাসদৃশ দন্তশ্রেণী কিঞ্চিদ্ভিন্ন দেখা দিতেছে। একবার যেন, কি স্তম্ভ-স্বপ্ন দেখিয়া স্থপ্তা শৈবলিনী ঈষৎ হাসিল—যেন একবার জ্যোৎস্নার উপর বিহ্বল হইল। আবার সেই মুখমণ্ডল পূর্ববৎ স্তম্ভ-স্তম্ভ হইল। সেই বিলাসচাকল্য-শূন্য স্তম্ভ-স্তম্ভের বিংশতি-বর্ষীয়া যুবতীর প্রফুল্ল মুখমণ্ডল দেখিয়া চন্দ্রশেখরের চক্ষে অশ্রু বহিল। [চন্দ্র-শেখর ১৮৭৫]

নিদ্রিতা শৈবলিনীর স্তম্ভ-স্তম্ভের রূপবর্ণনায় বঙ্কিম অনন্তসাধারণ কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েছেন। এই বর্ণনায় শৈবলিনীর জীবনের বেদনা শিল্পরূপ লাভ করেছে। আর বঙ্কিমের ভাষা এই বেদনার শিল্পরূপ দানে সর্বথাযোগ্য রূপে দেখা দিয়েছে। এখানে বাক্যান্বিতাস ও পদবিত্তাস কৌশল লেখকের সম্পূর্ণ করায়ত্ত। কর্তৃপদের (‘চন্দ্রশেখর’) অহুল্লেখ ও একই ক্রিয়াপদের (দেখিলেন) পুনরুল্লেখ বাক্য-পরম্পরায় এসেছে গতি। যে উপমা ও বিশেষণ-বিরলতা বিষয়কে লক্ষ্য করেছি, তার স্থানে এসেছে পর্যাপ্ত উপমা ও বিশেষণ, কোথাও তা অনাবশ্যক ভার হয়ে ওঠে নি। “চিত্রিত ধতুঃখণ্ডবৎ নির্বিড়কৃষ্ণ জয়ুগলতলে মুদ্রিত পদ্মকোরক-সদৃশ লোচন-পদ্ম ছুটি”, “স্নকুমার রসপূর্ণ-তাসুল-রাগরক্ত ওষ্ঠাধর”—এই সব উপমাচিত্র সজীব ও প্রাণোচ্চল রূপ লাভ করেছে। মনোরমার বর্ণনায় লেখক “অধবৌষ্ঠ” শব্দটি ব্যবহার করেছেন (মৃণালিনী), এখানে ব্যবহার করেছেন “ওষ্ঠাধর”। ক্রিয়ার কালব্যাপ্তি অর্থে অসমাপিকা ক্রিয়াপদের পৌনঃপুনিক ব্যবহার করেছেন—“দাঁড়াইয়া দাঁড়াইয়া দাঁড়াইয়া”। সন্ধিযুক্ত পদ--“কিঞ্চিদ্ভিন্ন”; বিশেষণে জ্ঞা প্রত্যয়ের ব্যবহার—“স্নকোমলা সমগামিনী রেখা” : এ দুটি বিদ্যাসাগরী প্রভাবের ফল।

[চ] রজনী জন্মাক্ষ, কিন্তু তাহার চক্ষু দেখিলে অন্ধ বলিয়া বোধ হয় না। চক্ষে দেখিতে কোন দোষ নাই। চক্ষু রহৎ, স্ননৌল, ভ্রমরকৃষ্ণ-তারাবিশিষ্ট। অতি স্নন্দর চক্ষু—কিন্তু কটাক্ষ নাই। চাক্ষুষ জায়ুর দোষে অন্ধ। জায়ুর নিশ্চেষ্টতা-বশতঃ রেটিনাস্থিত প্রতিবিম্ব মস্তিষ্কে গৃহীত হয় না। রজনী সর্বদা-স্নন্দরী, বর্ণ উদ্ভিদপ্রমুখ নিতান্ত নবীন কদলীপত্রের জায় গৌর; গঠন বর্ষাজল-পূর্ণ তরঙ্গিনীর জায় সম্পূর্ণতাপ্রাপ্ত, মুখকান্তি গজীয; গতি অদভঙ্গী সকল যুদ্ব, স্থির এবং অন্ধতাবশতঃ সর্বদা সঙ্কোচজ্ঞাপক; হাশু ছুঃখময়। সচরাচর এই

স্থিরপ্রকৃতি সুন্দর শরীরে সেই কটাক্ষহীন দৃষ্টি দেখিয়া কোন ভাস্কর্য্যাপটু শিল্পকের যত্ন-নির্ম্মিত প্রস্তরময়ী স্ত্রী-মূর্ত্তি বলিয়া বোধ হইত। [রজনী ১৮৭৭]

অন্ধ যুবতী রজনীর বর্ণনায় বঙ্কিমের কথা-গতের স্টাইল পূর্ণপ্রতিষ্ঠ হয়েছে, এ বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই। প্রস্তরময়ী স্ত্রীমূর্ত্তি নির্মাণে ভাস্করের নৈপুণ্য রজনীরূপবর্ণনায় লেখক স্মরণ করেছেন। বস্তুত বাংলা সাধু গদ্যের এক ভাস্কর্য্য-প্রতিমা রজনী-র গদ্য। নিপুণ ভাস্করের ছেদনীমুখে যেমন প্রস্তর সাবয়ব হয়ে ওঠে, তেমনি গদ্যশিল্পী বঙ্কিমের লেখনীমুখে গদ্য সাবয়ব হয়ে উঠেছে। বাক্যগুলি হ্রস্ব, সমাস, বিশেষণ ও উপমা-অলংকার নিত্য প্রয়োজন ছাড়া ব্যবহৃত হয় নি। বর্ণনীয় বিষয়ের উপর লেখকের দৃঢ় অধিকারবশতঃ তা বাহুল্যবর্জিত। শব্দ ও অলংকার ব্যবহারে লেখকের সংযম ও নৈপুণ্য বিশেষ লক্ষণীয়। গদ্যের চাল খুব দ্রুত নয়, গতিহীনও নয়; বলা যায় প্রত্যয়বাক্যক দৃঢ় পদক্ষেপ।

[ছ] রোহিণীর কলসী ভারি, চালচলনও ভারি। তবে রোহিণী বিধবা। কিন্তু বিধবার মত কিছু বকম নাই। অধরে পানের রাগ, হাতে বালা, ফিতেপেড়ে ধুতি পরা আর কাঁধের উপর চাক্রবিন্মিতা কালভুজঙ্গিনীতুল্যা কুণ্ডলীকৃত লোলায়মানা মনোমোহিনী কবরী। পিতলের কলসী কক্ষে; চলনের দোলনে, ধীরে ধীরে সে কলসী নাচিতেছে—যেমন তরঙ্গে তরঙ্গে হংসী নাচে, সেইরূপ ধীরে ধীরে গা দোলাইয়া কলসী নাচিতেছে। চরণ দুইখানি আস্তে আস্তে বক্ষচ্যুত পুষ্পের মত মুহু মুহু মাটিতে পড়িতেছিল—অমনি সে রসের কলসী তালে তালে নাচিতেছিল। হেলিয়া ছলিয়া, পালভরা জাহাজের মত, ঠমকে ঠমকে, চমকে চমকে রোহিণী সুন্দরী সবাধর-পথ আলো করিয়া জল লইতে আসিতেছিল। [কৃষ্ণকান্তের উইল, ১৮৭৮]

বঙ্কিমের কথাগদ্যের স্টাইল এখানে পূর্ণবিকশিত। তার নিজস্বতা-লক্ষণগুলি এখানে প্রকাশিত। কৌতুক, তারল্য, সাবলীলতা, লঘুতা, দ্রুতগতি, নাট্যধর্ম্মিতা ও চলমানতা এই গুণকে বিশিষ্টতা দিয়েছে। বিশ্লেষণে বিশেষণে কৌতুকে তারল্যে উচ্ছলিত এই স্টাইল। ঔপন্যাসিক বঙ্কিমের উদ্দেশ্য সাধনে সম্পূর্ণ সহায়করূপে দেখা দিয়েছেন গদ্যশিল্পী বঙ্কিম। রোহিণীর রূপের প্রধান কথা তার লীলাচঞ্চল গতিচ্ছন্দ। এই গতিচ্ছন্দ ভাষায় তরঙ্গিত হয়েছে। রোহিণীর অঙ্গসৌষ্ঠবের তটদেশকে বেষ্টন করে আছে রূপ-নদীর প্রবাহধর্ম্ম।

চলমানতা। এই গদ্যের অঙ্গসৌষ্ঠবকে ঘিরে আছে সাবলীলতা ও লঘুতা।

কৃষ্ণকান্তের উইলের কথা-গদ্য বঙ্কিমী স্টাইলের পূর্ণতা লাভ করেছে। তার প্রমাণ এখানেই পাই। বঙ্কিমের গদ্যভাষা কী অত্রান্ত শিল্পজ্ঞানের সঙ্গে সরল (তদ্ভব) ও গুরুগম্ভীর (তৎসম) শব্দাবলীর সমন্বয়-সাধন করতে পারে, তার প্রমাণ এই রোহিণীরূপবর্ণনা। “অধরে পানের রাগ, হাতে বালা, ফিতেপেড়ে-ধুতিপরা আর কাঁধের উপর”—লিখতে লিখতে বঙ্কিমের অবদমিত কবি-প্রতিভা জেগে উঠল, এবং তিনি বাক্যটি শেষ করলেন অসাধারণ শব্দাঙ্কুর ও ধ্বনিগাম্ভীর্যের মধ্যে—“চাকুবিনির্মিতা, কালভুজুদ্দিনীতুল্যা, কুণ্ডলীকৃতা, লোলায়মানা, মনোমোহিনী কবরী”। বঙ্কিম-প্রতিভা এখানে আমাদের সমস্ত হিসাবকে বিপর্যস্ত করে এক অসাধারণ শিল্পগৌরবে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

[জ] দোখলাম—অকস্মাৎ কালের শ্রোত, দিগন্ত ব্যাপিয়া প্রবলবেগে ছুটিতেছে—আমি ভেলায় চড়িয়া ভাসিয়া যাইতেছি। দেখিলাম—অনন্ত, অকূল, অন্ধকারে, বাত্যাবিস্কৃত তরঙ্গসঙ্কুল সেই শ্রোত—মধ্যে মধ্যে উজ্জল নক্ষত্রগণ উদয় হইতেছে, নিবিত্তেছে আবার উঠিতেছে। আমি নিতান্ত একা—একা বলিয়া ভয় করিতে লাগিল নিতান্ত একা—মাতৃহীন—মা! মা! করিয়া ডাকিতেছি! আমি এই কালসমুদ্রে মাতৃসন্ধানে আসিয়াছি। কোথা মা! কই আমার মা? কোথায় কমলাকান্ত-প্রসূতি বঙ্গভূমি! এ ঘোর কাল-সমুদ্রে কোথায় তুমি? সহসা স্বর্গীয় বাদ্যে কর্ণরঞ্জ পরিপূর্ণ হইল—দিগ্ভাঙলে প্রভাতারুণোদয়বৎ লোহিতোজ্জল আলোক বিকীর্ণ হইল—স্নিগ্ধ মন্দ পবন বহিল—সেই তরঙ্গসঙ্কুল জলরাশির উপরে, দূরপ্রান্তে দেখিলাম—স্ববর্ণমণ্ডিত এই সপ্তমীর শারদীয়া প্রতিমা! জলে হাসিতেছে, ভাসিতেছে, আলোক বিকীর্ণ করিতেছে! এই কি মা? হাঁ, এই মা। চিনিলাম, এই আমার জননী জন্মভূমি—এই যুগ্ময়া—মৃত্তিকারূপিণী—অনন্তরত্নভূষিতা—একণে কালগর্ভে নিহিতা। রত্নমণ্ডিত দশ ভুজ—দশ দিকু—দশ দিকে প্রসারিত, তাহাতে নানা আয়ুধরূপে নানা শক্তি শোভিত; পদতলে শত্রুবিমদিত, পদাশ্রিত বীরজনকেশরী শত্রুনিপীড়নে নিযুক্ত! এ মৃত্তি এখন দেখিব না—আজি দেখিব না, কাল দেখিব না, কালশ্রোত পায় না হইলে দেখিব না—কিন্তু একদিন দেখিব—দিগ্ভুজা, নানা গ্রহরণপ্রহারিণী, শত্রুমর্দিনী বীরেন্দ্রপৃষ্ঠ-

বিহারিণী—দক্ষিণে লক্ষ্মী ভাগ্যরূপিণী, বামে বাণী বিদ্যাবিজ্ঞানমূর্তিময়ী, সঙ্গে বলরূপী কার্ত্তিকেয়, কার্ধ্যসিদ্ধিরূপী গণেশ, আমি সেই কালক্রোতোমধ্যে দেখিলাম, এই সুবর্ণময়ী বঙ্গপ্রতিমা! [কমলাকান্তের দপ্তর : ৮৭৫]

বঙ্গদর্শন-পর্বে বঙ্কিমের কথা-গদ্যের শ্রেষ্ঠ নিদর্শন কমলাকান্তের দপ্তর। উপন্যাসের নায়িকারূপবর্ণনা থেকে উদ্ধৃত অংশে আসি দেশমাতৃকারূপ-বর্ণনায়। বিদ্যাসাগরী রীতিকে আশ্রয় করেই এই গদ্যরীতির উদ্ভব; এখানে বঙ্কিম-প্রতিভার স্বাক্ষর মুদ্রিত হয়েছে। ভাবায় এসেছে কাব্যগুণ ও বেগ, গাভীর্ষ ও ধ্বনিরোল, অমুভূতি ও ব্যঞ্জনা। সবটা মিলিয়ে লেখক-ব্যক্তিত্বের দ্বারা চিহ্নিত হয়েছে। তৎসম শব্দ ও পূর্ণ ক্রিয়াপদ ব্যবহারে বঙ্কিমের নৈপুণ্য এখানে স্বপ্রকাশ। পূর্ববর্তী [ঙ] উদাহরণে (চন্দ্রশেখর) আমরা “দেখিলেন” ক্রিয়াপদের পৌনঃপুনিক ব্যবহার ও তার এফেক্ট লক্ষ্য করেছি; তার ফলে বাক্য-পরম্পরায় এসেছে গতি ও ধাবংশক্তি। এখানেও “দেখিলাম” ও “দেখিব” ক্রিয়াপদদ্বুটি যথাক্রমে চারবার ও পাঁচবার ব্যবহৃত হয়েছে। পূর্ব ক্রিয়াপদের পৌনঃপুনিক ব্যবহারে রচনা এখানে শ্রুতিকটু হয় নি, পরন্তু বর্ণনায় এসেছে গতি। তার ফলে সংস্কৃত সমাসবদ্ধ পদ ও সন্ধিযুক্ত পদ ঠিকমতো খাপ খেয়ে গেছে, এবং একটি ধ্বনিরোল সৃষ্টি হয়েছে, দেবীর আগমনে শব্দসং-গীতবাদ্যে পাঠকের কর্ণরঞ্জ পূরিত হয়েছে; দেশভক্তের হৃদয়ে মাতৃবন্দনার আবেগতরঙ্গ তুলেছে।

॥ চার ॥

বঙ্কিমের কথাগতের শেষ পর্বের—বঙ্গদর্শন-পরবর্তী পর্বের—কালসীমা দশ বছর (১৮৮২-৯০)। এই পর্বের উপগ্রাস : আনন্দমঠ (১৮৮২), দেবী চৌধুরাণী (১৮৮৩-৮৪), সীতারাম (১৮৮৬-৮৭), ইন্দিরা (সংশোধিত পঞ্চম সংস্করণ ১৮৯০) রাজসিংহ (সংশোধিত চতুর্থ সংস্করণ ১৮৯৪)। কথাগতের স্টাইল এখানে শিল্পশাফল্যের শীর্ষবিন্দুকে স্পর্শ করেছে। ত্রয়ী-উপগ্রাসে রচনা-ভঙ্গিতে কিছু কিছু শৈথিল্য চোখে পড়ে, কিন্তু সংশোধিত ইন্দিরা ও রাজসিংহ নিখুঁত। এই পর্বে নায়িকারূপবর্ণনা সংক্ষিপ্ত সংহত, সরল, স্পষ্ট। লেখকের ইচ্ছায় তাতে দেখা গেছে উপযুক্ত ভাবগাভীর্ষ বা প্রয়োজনীয় কৌতুকভারল্য।

ভাষা এখানে লেখকের আজ্ঞাবাহী দাসী। সরলতা ও স্পষ্টতা বজায় রেখেই তা সৌন্দর্য সজ্জন করেছে। হুম্ব ক্রিয়াপদের ব্যবহার বেড়েছে, বিশেষণের বহর কমেছে, রূপবর্ণনার দৈর্ঘ্য কমেছে, কাব্যগুণের স্থান দখল করেছে নাট্যগুণ।

চুটি উদাহরণেই এই অভিমত প্রতিপন্ন করা যাবে।

[দ্রব্য] এ সুন্দরী কুশাদী নহে—অথবা সুলাদী বলিলেও ইহার নিন্দা হইবে। বস্তুতঃ ইহার অবয়ব সর্বত্র যোলকলা সম্পূর্ণ—আজি ত্রিশোতা যেমন কূলে কূলে পুরিয়াছে—ইহারও শরীর তেমনই কূলে কূলে পুরিয়াছে। তার উপর বিলক্ষণ উন্নত দেহ। দেহ তেমন উন্নত বলিয়াই, সুলাদী বলিতে পারিলাম না। যৌবন-বর্ষার চারি পোয়া বহুর জল, সে কমনীয় আধারে ধরিয়াছে—ছাপায় নাই। কিন্তু জল কূলে কূলে পুরিয়া টল টল করিতেছে—অস্থির হইয়াছে। জল অস্থির, কিন্তু নদী অস্থির নহে, নিস্তরঙ্গ। লাবণ্য চঞ্চল, কিন্তু সে লাবণ্যময়ী চঞ্চল নহে—নির্বিকার। সে শাস্ত, গম্ভীর, মধুর, অথচ আনন্দময়ী; সেই জ্যোৎস্নাময়ী নদীর অন্তঃসঙ্গিনী। সেই নদীর মত, সেই সুন্দরীও বড় সুসজ্জিতা। . . ইহার পরিধানে একখানি পবিত্র মিহি ঢাকাই, তাতে জরির ফুল। তাহার ভিতর হীরা মুক্তা-কাঁচত কাঁচলি বাকমক্ করিতেছে। হীরা, পদ্মা, মতি, সোনাগ সেই পরিপূর্ণ দেহ মণ্ডিত, জ্যোৎস্নার আলোকে বড় বাকমক্ করিতেছে। নদীর জলে যেমন চিকিমিকি—এই শরীরেও তাই। জ্যোৎস্না-পুনিকিত স্থির নদীজলের মত সেই শুভ্র বসন; আর জলে মাঝে মাঝে যেমন জ্যোৎস্নার চিকিমিকি—বিকিমিকি—শুভ্র বসনের মাঝেমাঝে তেমনই হীরা, মুক্তা, মতির চিকিমিকি। আবার নদীর যেমন তীরবর্তী বনছায়া, ইহারও তেমনই অন্ধকার কেশরাশি আলুলায়িত হইয়া অঙ্গের উপর পড়িয়াছে; কাঁকড়াইয়া ঘুরিয়া ঘুরিয়া, ফিরিয়া ফিরিয়া, গোছায় গোছায় কেশ পৃষ্ঠে, অঙ্গে, বাহতে, বক্ষে পড়িয়াছে; তার মসৃণ কোমল প্রভার উপর চাঁদের আলো বেলা করিতেছে; তাহার স্নগন্ধ-চূর্ণ-গন্ধে গগন পরিপূর্ণ হইয়াছে, একছড়া ঘুঁইফুলের গোড়ে সেই কেশরাজি সংবেষ্টন করিতেছে। [দেবী চৌধুরাণী ১৮৮৪]

তত্ত্ব শব্দ ও অস্ত্রকার শব্দের ব্যবহার, অসমাপিকা ক্রিয়াপদের পৌনঃপুনিক ব্যবহার, দেশী ইন্ডিয়মের ব্যবহার এখানে সহজেই চোখে পড়ে। দেবী-চৌধুরাণীর রূপকে উদ্বেলিত নদীর সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। এই রূপ পরিকল্পনায় হুম্ব অস্ত্রদৃষ্টির পরিচয় আছে। নদীর উদ্বেলতা যেমন তটে সংঘত,

এখানে তৎসমগ্রধান ধ্বনিরোলসম্বিত অলংকৃত ভাষাপ্রবাহ তেমনি বাক্য-
 বিভ্রাসতটে সংঘত। এই ইমেজের স্বাতন্ত্র্য এই যে, চঞ্চল লাবণ্যপ্রবাহের মধ্যে
 লাবণ্যময়ীর নির্বিকারতা দেখানো হয়েছে। দেবীর সৌন্দর্যের বৈশিষ্ট্য
 প্রতিকলিত হয়েছে নদীর সঙ্গে সমধর্মিতায় ও জ্যোৎস্নালোকে নদীজলের মতো
 তার অঙ্গ-বিশুদ্ধ অলংকারের মুহূর্ত্তঃ দীপ্তি-বিচ্ছুরণে। এই দীপ্তি-বিচ্ছুরণের
 বর্ণনায় লেখক অঙ্ককার শব্দ সাফল্যের সঙ্গে ব্যবহার করেছেন; নদীজলের
 চিকিমিকি, রত্নালংকারের চিকিমিকি; জলে জ্যোৎস্নার ঝিকিমিকি, রত্নালং-
 কারের ঝিকিমিকি। সমস্তটা মিলে আছে নাটকীয়তা; এই গুণেই বর্ণনা
 প্রত্যক্ষ, জীবন্ত হয়ে উঠেছে। বাক্যাগুলি আপাতদৃষ্টিতে দীর্ঘ; আসলে তা
 বিরতিচিহ্নের সুপ্রয়োগে গ্রথিত হ্রস্ব বাক্যের সমবায়েমাত্র। পূর্ণক্রিয়াপদের
 সংখ্যা স্বাভাবিক কম, অনেকক্ষেত্রে বর্জিত; যেমন—“নদীর জলে যেমন
 চিকিমিকি—এই শরীরেও তাই।” বা, “সেই নদীর মত, সেই সুন্দরীও বড়
 সুসজ্জিতা।” মনে হয় বঙ্গদর্শন-পর্ব থেকেই বন্ধিমচন্দ্র ক্রিয়াপদব্যবহারের
 সমস্তা নিয়ে মাথা ঘামাচ্ছিলেন। [ঙ] ও [জ] উদাহরণে এই সমস্তার সমাধানের
 একটি পরিচয় পেয়েছি, এখানে পাই আর-এক পরিচয়।

[ঞ] মাহুটি (সুভাষিনী) আমারই বয়সী হইবে, রঙ্গ আমা অপেক্ষা
 যে ফরসা, তাও নয়। বেশ-ভূষা এমন কিছু নয়। কানে গোটাকতক
 মাকুড়ি, হাতে বাল, গলায় চিক, একখানা কালাপেড়ে কাপড় পরা। তাতেই
 দেখিবার সামগ্রী। এমন মুখ দেখি নাই। যেন পদ্মটি ফুটিয়া আছে—
 চারিদিক হইতে সাপের মত কৌকড়া চুলগুলি ফণা তুলিয়া পদ্মটা ঘেরিয়াছে।
 খুব বড় বড় চোখ—কখন স্থির, কখন হাসিতেছে। ঠোঁট দুখানি পাতলা,
 রান্ধা টকটকে; ফুলের পাপড়ির মত উলটান, মুখখানি ছোট; সর্বশুদ্ধ যেন
 একটি ফুটন্ত ফুল। গড়ন-পিটন কি রকম, তাহা ধরিতে পারিলাম না।
 আমগাছের যে ডাল কচিয়া যায়, সে ডাল যেমন বাতাসে খেলে, সেই রকম
 তাহার সর্বদা খেলিতে লাগিল—যেমন নদীতে ঢেউ খেলে, তাহার শরীরে
 তেমনই কি একটা খেলিতে লাগিল—আমি কিছু ধরিতে পারিলাম না, তার
 মুখে কি একটা যেন মাখান ছিল, তাহাতে আমাকে খাছ করিয়া ফেলিল।
 পাঠককে স্মরণ করিয়া দিতে হইবে না যে, আমি পুরুষমাহুস নহি—মেয়েমাহুস
 —নিজেও একদিন একটি সৌন্দর্য্যগবিত ছিলাম। [ইন্দিরা, সংশোধিত
 পঞ্চম সংস্করণ ১৮৯৩]

এই রূপবর্ণনার ভাষা তারল্যে কৌতুকে উচ্ছলিত। এর লঘুতা ও সাবলীলতা প্রমাণের অপেক্ষা রাখে না। বিবর্তনের কালে বঙ্কিমের কথাগদ্য যে সরলতা, লঘুতা ও স্বচ্ছতা অর্জন করেছিল, এই বর্ণনা তারই উদাহরণ। অন্তরঙ্গ পাঠক সম্ভাষণ ও নাটকীয় আকান্মকতার চমক, এই দুটি কৌশলের সফল প্রয়োগ অনায়াসলক্ষণীয়। তৎসম শব্দ ছেড়ে লেখক তন্তুব শব্দ অবলম্বন করেছেন। কাটা কাটা হ্রস্ব বাক্য ব্যবহারে গতিবেগ সঞ্চারিত হয়েছে। রোহিণী ও দেবীচৌধুরাণীর রূপবর্ণনা, [ছ] ও [জ] উদাহরণ, আমরা লক্ষ্য করেছি। এখানে ঐ দুই বর্ণনার সঙ্গে সাদৃশ্য আছে রূপবর্ণনায়, স্বাতন্ত্র্য আছে বর্ণনার ভাষায়। রোহিণীরূপ বর্ণনায় লেখক তন্তুব শব্দ থেকে অলংকৃত ধ্বনিরোলসমৃদ্ধ বর্ণাঢ্য তৎসমশব্দযুক্ত বর্ণনায় চলে গেছেন, দেবীচৌধুরাণীর রূপ বর্ণনায় বর্ণনাকে কাব্যগুণ ও সঙ্গীতগুণে সমৃদ্ধ করে তুলেছেন। এখানে তার কিছুই নেই। সরলতা ও স্পষ্টতা, স্বচ্ছতা ও দ্রুততাই এখানে লেখকের অবলম্বন। বঙ্কিমী কথাগদ্যের শিল্পসম্ভাবনা এখানে চরমে উপনীত হয়েছে। বর্ণাঢ্য অলংকার প্রয়োগে নয়, নিরাভরণ সৌন্দর্য সৃজনেই শিল্পকর্মের চরমোৎকর্ষ : এই সত্য এখানে প্রমাণিত হয়েছে।

তিরিশ বছরে (১৮৬৫-১৯০৪) বঙ্কিমের কথা-গদ্যের স্টাইল যে-সব স্তরের মধ্য দিয়ে বিকাশ ও পরিণতি লাভ করেছে, এতক্ষণ তারই আলোচনা হল।

॥ পাঁচ ॥

বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গদ্যের কালসীমা বিশ বছর (১৮৭২-১৯০২)—বঙ্গদর্শন থেকে নবজীবন ও প্রচার পত্রিকা পর্যন্ত। প্রবন্ধ-গদ্যের বিকাশ ও পরিণতি আলোচনার পূর্বে একবার স্মরণ করি বঙ্কিমের রচনা-নির্দেশ :

“রচনার প্রধান গুণ এবং প্রথম প্রয়োজন, সরলতা এবং স্পষ্টতা। যে রচনা সকলেই বুঝিতে পারে, এবং পড়িবামাত্র সাধারণ অর্থ বুঝিতে পারা যায়, অর্থগৌরব থাকিলে তাহাই মর্কোৎকৃষ্ট রচনা। তাহার পর ভাষার সৌন্দর্য, সরলতা এবং স্পষ্টতার সহিত সৌন্দর্য মিশাইতে হইবে। অনেক রচনার মুখ্য উদ্দেশ্য সৌন্দর্য, সে স্থলে সৌন্দর্যের অহুরোধে শব্দের একটু অসাধারণতা সহ্য করিতে হইবে।” [‘বাক্যভাষা’, বঙ্গদর্শন, জ্যৈষ্ঠ ১২৮৫, বিবিধ প্রবন্ধ, দ্বিতীয় ভাগ]।

“সকল অলঙ্কারের শ্রেষ্ঠ অলঙ্কার সরলতা। যিনি সোজা কথায় আপনার মনের ভাব সহজে পাঠককে বুঝাইতে পারেন তিনিই শ্রেষ্ঠ লেখক। কেন না লেখায় উদ্দেশ্য পাঠককে বুঝান।” [‘বাক্যলার নব্যলেখকদিগের প্রতি নিবেদন, প্রচার, মাঘ ১২৯১, বিবিধ প্রবন্ধ, দ্বিতীয় ভাগ]

বিজ্ঞানরহস্য (১৮৭৫), বিবিধ সমালোচনা (১৮৭৬), সাম্য (১৮৭৯), ধর্মতত্ত্ব (১৮৮৮), বিবিধ প্রবন্ধ (প্রথম ভাগ ১৮৮৭, দ্বিতীয় ভাগ ১৮৯২), কৃষ্ণচরিত্র (পরিবর্ধিত দ্বিতীয় সংস্করণ ১৮৯২) : এই কয়খানি বঙ্কিমের প্রধান প্রবন্ধ-গ্রন্থ। বঙ্গদর্শনের পত্রসূচনা (১৮৭২) এক সীমা, বিবিধ প্রবন্ধ দ্বিতীয় ভাগ ও কৃষ্ণচরিত্র দ্বিতীয় সংস্করণ (১৮৯২) অপর সীমা। বঙ্কিমের প্রবন্ধ গদ্যের বিবর্তন এই বিশ বছরের গড়ের ইতিহাস।

বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গতের লক্ষ্য—বক্তব্যপ্রাধান্য, নৈর্ব্যক্তিকতা, যুক্তিধর্মিতা, বিশ্লেষণপ্রবণতা। তাই দেখা গিয়েছিল বক্তব্যবিভাসকারী নিটোল অহুচ্ছেদ নির্মাণে ঝোঁক, শব্দের ব্যবহারে পরিমিতিবোধ ও নিরাভরণতা, নিশ্চয়াত্মক বাক্যের প্রয়োগ। তার ফলে ভাষা হয়ে উঠেছিল ঋজু, সরল, স্পষ্ট ও সংহত। পাঠককে অন্তরঙ্গ সম্ভাষণ ও প্রমোত্তরের চমক প্রবন্ধ-গত্রে এনেছে বৈচিত্র্য! নৈয়ামিকের যুক্তিধর্মীতা ও পত্রিকা-সম্পাদকের প্রয়োজনধর্মিতা : এই দুটি গুণই প্রবন্ধ-লেখক বঙ্কিম আত্মসাৎ করেছিলেন। বিষয়গৌরব তাঁর প্রবন্ধের প্রধান গৌরব, সে-কারণে তাঁর প্রবন্ধ-গত্ৰ চিন্তানির্ভর বক্তব্যপ্রধান, নৈর্ব্যক্তিক, ব্যবহারিক, নিরাভরণ, সংহত ও যুক্তিধর্মী। সেই সঙ্গে পাই যুক্তি ও তথ্য-বিজ্ঞাননির্ভর নিটোল অহুচ্ছেদ। বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গত্রে ভাবালুতা ও কল্পনার স্থান নেই, ইন্টেলেক্টের একচ্ছত্র প্রভুত্ব; তা বঙ্কিম-মনোষার যোগ্য বাহন। যে চিন্তামূলক গদ্যসাহিত্য বঙ্গদর্শনে সৃষ্ট হয়েছিল, গত শতকের দ্বিতীয়ার্ধে তার বহুল অহুসৃতি অনায়াসলক্ষণীয়। এই গদ্যসাহিত্য সমাজকল্যাণদর্শে বিশ্বাসী, বিষয় প্রধান, স্পষ্ট অনলংকৃত বিবৃতি ও বিশ্লেষণের অমুরাগী ও তত্ত্ব-মুখ্য। বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গদ্য এই চিন্তা ও বক্তব্যের উপযোগী বাহন বলে ঐ সময়ের গদ্যসাহিত্যে এই গদ্যরীতির বিশ্বস্ত অহুসরণ লক্ষ্য করা যায়। বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গদ্য তাঁর প্রবল ব্যক্তিত্বের স্বাক্ষরবাহী। বঙ্কিম-শিষ্যরা তাঁর পথ ধরে আপন মনোবার মুক্তিপথ খুঁজে পেয়েছেন, শক্তিস্বাক্ষরবাহী গদ্যরীতি মারফৎ আত্মপ্রকাশ করেছেন। এখানেই বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গদ্য সার্থকতা লাভ করেছে।

এখন বঙ্কিমী প্রবন্ধ-গদ্যের কালাহুক্রমিক উদাহরণ থেকে তার বিকাশ ও

পরিণতি লক্ষ্য করা যেতে পারে। মনে রাখা প্রয়োজন, গদ্যের বিস্তৃত রূপটি এখানেই লভ্য।

[ক] যতদিন না হুশিক্ষিত জ্ঞানবন্ত বাঙ্গালিরা বাঙ্গালা ভাষায় আপন উক্তি সকল বিস্তৃত করিবেন ততদিন বাঙ্গালির উন্নতির কোন সম্ভাবনা নাই।

একথা কৃতবিদ্য বাঙ্গালিরা কেন যে বুঝেন না, তাহা বলিতে পারি না। যে উক্তি ইংরাজিতে হয়, তাহা কয়জন বাঙ্গালির হৃদয়ঙ্গম হয়? সেই উক্তি বাঙ্গালায় হইলে কে তাহা হৃদয়গত না করিতে পারে? যদি কেহ এমন মনে করেন যে, হুশিক্ষিতদিগের উক্তি কেবল হুশিক্ষিতদিগেরই বুঝা প্রয়োজন, সকলের জন্য সে সকল কথা নয়, তবে তাঁহারা বিশেষ ভ্রান্ত। সমগ্র বাঙ্গালির উন্নতি না হইলে দেশের কোন মঙ্গল নাই। সমস্ত দেশের লোক ইংরাজি বুঝে না, কস্মিনকালে বুঝিবে, এমত প্রত্যাশা করা যায় না। কস্মিনকালে কোন বিদেশীয় রাজা দেশীয় ভাষার পরিবর্তে আপন ভাষাকে সাধারণের বাচ্য ভাষা করিতে পারেন নাই। সুতরাং বাঙ্গালায় যে কথা উক্ত না হইবে, তাহা তিন কোটি বাঙ্গালি কখন বুঝিবে না, বা শুনিবে না। এখনও শুনে না, ভবিষ্যতে কোন কালেও শুনিবে না। যে কথা দেশের লোক সকল বুঝে না, বা শুনে না, সে কথায় সামাজিক বিশেষ কোন উন্নতির সম্ভাবনা নাই।

এক্ষেণে একটা কথা উঠিয়াছে, এডুকেশন “ফিল্টার ডোন” করিবে। এ কথার তাৎপর্য এই যে, কেবল উচ্চশ্রেণীর লোকেরা হুশিক্ষিত হইলেই হইল, অধঃশ্রেণীর লোকদিগকে পৃথক শিখাইবার প্রয়োজন নাই; তাহারা কাজে কাজেই বিদ্বান হইয়া উঠিবে। যেমন শোষণ পদার্থের উপরি ভাগে জলসেক করিলেই নিম্নস্তর পর্য্যন্ত দ্রব হয়, তেমনি বিদ্যারূপ জল, বাঙ্গালি জাতিরূপ শোষণ-যান্ত্রিক উপরিস্তরে ঢালিলে, নিম্নস্তর অর্থাৎ ইতরলোক পর্য্যন্ত ভিজিয়া উঠিবে। জল থাকাতে কথাটা একটু সরম হইয়াছে বটে, ইংরাজি শিক্ষার সঙ্গে এরূপ জলযোগ না হইলে আমাদের দেশের উন্নতির এত ভরসা থাকিত না। জলও অগাধ, শোষণও অসংখ্য! এত কাল শুষ্ক ব্রাহ্মণ পণ্ডিতেরা দেশ উচ্ছন্ন দিতেছিল, এক্ষণে নব্য সম্প্রদায় জলযোগ করিয়া দেশ উদ্ধার করিবেন। কেননা, তাঁহাদিগের ছিদ্র গুণে ইতর লোক পর্য্যন্ত রসার্দ্ৰ হইয়া উঠিবে। [পত্রগুচনা, বঙ্গদর্শন, এপ্রিল ১৮৭২]

এই গদ্যাংশে বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গদ্যের সব কয়টি লক্ষণ পরিস্ফুট হয়েছে : যুক্তিভিত্তিক অহুচ্ছেদ রচনা, প্রাণাত্মক ও নিষ্ঠাত্মক বাক্যের ব্যবহারে চমক

সৃষ্টি, প্রচ্ছন্ন বিজ্ঞপ ও তারল্যের মাধ্যমে আপন বক্তব্যের নিরাভরণ প্রকাশ, ব্যবহারিক ও অব্যর্থ শব্দের ব্যবহার, অসমাপিকা ক্রিয়া পদের সংখ্যা হ্রাস ও পূর্ণ ক্রিয়াপদের উপর নির্ভরতা, ব্যবহারিক ভাষায় বিজ্ঞান-বক্তব্যের (ফিল্টার প্রক্রিয়া) পরিচ্ছন্ন উপস্থাপনা, দীর্ঘ বাক্যের সংখ্যা হ্রাস, সুপ্রচুর ব্যতিচিহ্নের প্রয়োগ, বৃথা অলংকারপ্রয়োগে আনক্তিহীনতা এবং স্পষ্টতা ও সরলতার প্রতি বোঁক ।

[খ] সচরাচর শব্দ প্রতি সেকেন্ডে ১০৩৮ ফীট গিয়া থাকে বটে, কিন্তু বের্থেম ও ব্রেগেট নামক বিজ্ঞানবিৎ পণ্ডিতেরা বৈজ্ঞানিক তারে প্রতি সেকেন্ডে ১১,৪৫৬ ফীট বেগে শব্দ প্রেরণ করিয়াছিলেন । অতএব তারে কেবল পত্র প্রেবণ হয়, এমত নহে ; বৈজ্ঞানিক শিল্প আরও কিছু উন্নতি প্রাপ্ত হইলে মনুষ্য তারে কথোপকথন করিতে পারিবে ।

মনুষ্যের কণ্ঠস্বর কতদূর যায় ? বলা যায় না । কোন যুবতীর ব্রীড়ারুদ্ধ কণ্ঠস্বর শুনিবার সময়ে, বিরক্তিক্রমে ইচ্ছা করে যে, নাকের চসমা খুলিয়া কানে পরি, কোন কোন প্রাচীনার চীৎকারে বোধ হয় প্রাণান্তরে পলাইলেও নিষ্কৃতি নাই । বিজ্ঞানবিদেরা এ বিষয়ে কি সিদ্ধান্ত করিয়াছেন, দেখা যাউক ।

প্রাচীনমতে আকাশ শব্দবহ ; আধুনিক মতে বায়ু শব্দবহ । বায়ুর তরঙ্গে শব্দের সৃষ্টি বহন হয় । অতএব যেখানে বায়ু তরল ও স্থাপ, সেখানে শব্দের অস্পষ্টতা সম্ভব । ব্লাও শৃঙ্খোপরি শব্দ অস্পষ্টপ্রায় বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন । তিনি বলেন, তথায় পিস্তল ছুঁড়িলে পট্কার মত শব্দ হয় এবং স্যাম্পেন খুলিলে কাকের শব্দ প্রায় শুনিতে পাওয়া যায় না ; কিন্তু মার্শাস বলেন যে, তিনি সেই শৃঙ্খোপরেই ১৩৪০ ফীট হইতে মনুষ্যকণ্ঠ শুনিয়াছিলেন । এ বিষয়ে 'গগন-পর্যটন' প্রবন্ধে কিঞ্চিৎ লেখা হইয়াছে ।

যদি শব্দবহ বায়ুকে চোঙ্গার ভিতর রুদ্ধ করা যায়, তবে মনুষ্যকণ্ঠ যে অনেক দূর হইতে শুনা যাইবে, ইহা বিচিত্র নহে । কেন না, শব্দতরঙ্গ সকল ছড়াইয়া পড়িবে না । [শব্দ, বিজ্ঞানরহস্য, ১৮-১৫]

প্রথমেই চোখে পড়ে নিটোল অহুচ্ছেদ । তারপর নিরাভরণ ব্যবহারিক পদ্যের নিপুণ প্রয়োগ । এখানে বক্তব্যেরই প্রাধান্য, তাই শব্দব্যবহারে লেখক সতর্ক । ছোট ছোট বাক্য ও বাক্যাংশের সুনিপুণ সংযোজন । অনেকটা মৌখিক আলাপচারিতা । কৌতূকের ব্যবহারে নীরস বিজ্ঞান-বিষয় সরস হয়ে উঠেছে । শব্দব্যবহারে লেখকের উদারতাও চোখে পড়ে, প্রয়োজনে

ইংরেজি শব্দের ব্যবহারে তাঁর আপত্তি নেই। নব্যলেখকদের উপদেশ দিতে গিয়ে বঙ্কিম পরবর্তীকালে লিখেছিলেন, সামান্য ভাষা বা সংস্কৃতবহুল ভাষা, দেশী বা বিদেশী শব্দ, তৎসম বা তদ্ভব শব্দ—সবকিছুই ব্যবহার করা যেতে পারে। “প্রয়োজন হইলে তাহাতেও আপত্তি নাই, নিশ্চয়োক্তনৈ আপত্তি।” এখানে সেই সূত্রের সকল প্রয়োগ। প্রয়োজন ও ভারসাম্য, সরলতা ও স্পষ্টতা : বঙ্কিমের অধিষ্ট। এখানে তারই পরিচয়।

[গ] তাহার পর আষাঢ় মাসে নববর্ষের শুভ পুণ্যাহ উপস্থিত। পরাণ পুণ্যাহের কিস্তিতে দুই টাকা খাজানা দিয়া থাকে। তাহা ত সে দিল, কিন্তু সে কেবল খাজানা। শুভ পুণ্যাহের দিনে জমিদারকে কিছু নজর দিতে হইবে। তাহাও দিল। হয় ত জমিদারেরা অনেক সরিক, প্রত্যেককে পৃথক পৃথক নজর দিতে হয়। তাহাও দিল। তাহার পর নায়েব মহাশয় আছেন,—তাঁহাকেও কিছু নজর দিতে হইবে। তাহাও দিল। পবে গোমস্তা মহাশয়েরা, তাঁহাদিগের গায়া পাওনা—তাঁহাও পাইলেন। যে প্রজার অর্থ নজর দিতে দিতে ফুরাইয়া গেল,—তাহার কাছে বাকী রহিল। সময়ান্তরে আদায় হইবে।

পরাণ মণ্ডল সব দিয়া খুঁইয়া ঘরে গিয়া দেখিল, আর আহাবের উপায় নাই। এ দিকে চাষের সময় উপস্থিত। তাহার খরচ আছে। কিন্তু ইহাতে পরাণ ভীত নহে। এ ত প্রতি বৎসরই ঘটিয়া থাকে। ভদ্রসী মহাজ্ঞান। পরাণ মহাজ্ঞানের কাছে গেল। দেড়ী হুদে ধান লইয়া আসিল। আবার আগামী বৎসর তাহা হুদ সমেত শুধিয়া নিঃস্ব হইবে। চাষা চিরকাল ধার করিয়া থায়, চিরকাল দেড়ী হুদ দেয়। ইহাতে রাজার নিঃস্ব হইবার সম্ভাবনা, চাষা কোন্ ছার। হয় ত জমিদার নিজেই মহাজ্ঞান। গ্রামের মধ্যে তাঁহার ধানের গোলা ও গোলাবাড়ী আছে। পরাণ সেখান হইতে ধান লইয়া আসিল। এক্ষণ জমিদারের ব্যবসা মন্দ নহে। স্বয়ং প্রজার অথাপহরণ করিয়া, তাহাকে নিঃস্ব করিয়া পরিশেষে কর্জ দিয়া তাহার কাছে দেড়ী হুদ ভোগ করেন। এমত অবস্থায় বত শীত্রে প্রজার অর্থ অপহৃত করিতে পারেন, ততই তাঁহার লাভ।

[সাম্য, বঙ্গদর্শনে প্রকাশ ১৮৭৬, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৮৭৯]

এই অংশে বাক্যগুলি কাটা কাটা। পূর্ণ ক্রিয়াপদের সংখ্যা খুবই কম, কোনো কোনো বাক্যে তার বিলোপ। অল্পব্যবধানে একই ক্রিয়াপদের (‘তাহাও দিল’) বারবার ব্যবহার। সমস্তটা কথা ভাষার ঢঙে রচিত। শব্দ

ও ইডিয়ম প্রয়োগে ঐদার্য লক্ষণীয়। প্রয়োজনে দেশী বিদেশী শব্দ ও ইডিয়ম ব্যবহৃত হয়েছে। অন্তরঙ্গ আলাপচারিতার পরিবেশ এখানে প্রাধান্য পেয়েছে।

[ঘ] গুরু ॥ আমি বলিয়াছি যে স্ব্থের উপায় ধর্ম, আর মহত্বস্বই স্ব্থ।
অতএব সেই স্ব্থই কষ্টিপাতর।

শিষ্য ॥ বড় ভয়ানক কথা! আমি যদি বলি, ইন্দ্রিয়-পরিভূষ্টিই স্ব্থ?

গুরু ॥ তাহা বলিতে পার না। কেন না, স্ব্থ কি, তাহা বুঝিয়াছি।
আমাদের সমুদায় বৃত্তিগুলির ক্ষুতি, সামঞ্জস্য ও উপযুক্ত পরিভূষ্টিই স্ব্থ।

শিষ্য ॥ সে কথাটা এখনও আমার ভাল করিয়া বুঝা হয় নাই। সকল
বৃত্তিব ক্ষুতি ও পরিভূষ্টির সমবায় স্ব্থ, না প্রত্যেক ভিন্ন ভিন্ন বৃত্তির ক্ষুতি ও
পরিভূষ্টিই স্ব্থ?

গুরু ॥ সমবায়ই স্ব্থ। ভিন্ন ভিন্ন বৃত্তির ক্ষুতি ও পরিভূষ্টি স্ব্থের অংশ
মাত্র।

শিষ্য ॥ তবে কষ্টিপাথর কোন্টা? সমবায়, না অংশ?

গুরু ॥ সমবায়ই কষ্টিপাতর। [ধর্মতত্ত্ব, প্রথমভাগ, অহুশীলন, ১৮৮৮]

সূত্রাকারে লিপিবদ্ধ অহুশীলন-তত্ত্ব বন্ধিম-মনীষার আশ্চর্য ফসল। মনে
হয় যেন, লজ্জিকের সূত্র। স্বল্পাকারে গ্রথিত গুরু-শিষ্য সংবাদে লেখক ধর্ম-
তত্ত্বের দুর্লভ জটিল বক্তব্যকে সংহত, স্পষ্ট, সরল রূপে উপস্থিত করেছেন।
ভাষার প্রধান লক্ষ্য—সরলতা ও স্পষ্টতা। বন্ধিমের এই ঘোষণা এখানে
অবয়ব ধারণ করেছে। দুর্লভ চিন্তার ভারবহনে সামর্থ্য ও অবলীলাক্রমে তা
প্রকাশে নৈপুণ্য,—হুই-ই এখানে উপস্থিত। প্রবন্ধ-গত যে যুক্তি, শৃঙ্খলা ও
বিশ্লেষণের প্রকৃষ্ট বাহন, তা বন্ধিম প্রমাণ করছেন।

[ঙ] এই দিন সমস্ত কোরব সৈন্য পাণ্ডবগণ কতৃক নিহত হইল। হুই
জন ব্রাহ্মণ—রূপ ও অশ্বখামা, যত্ব বংশীয় কৃতবর্মা এবং স্বয়ং দুর্ধ্যোধন, এই
চারিজন মাত্র জীবিত রহিলেন। দুর্ধ্যোধন পলাইয়া গিয়া দ্বৈপায়ন হ্রদে
ডুবিয়া রহিল। পাণ্ডবগণ খুঁজিয়া সেখানে তাহাকে ধরিল। কিন্তু বিনা-
যুদ্ধে তাহাকে মারিল না।

যুধিষ্ঠিরের চিরকাল স্থূলবুদ্ধি, সেই স্থূলবুদ্ধির জগুই পাণ্ডবদিগের এত কষ্ট।
তিনি এই সময়ে সেই অপূর্ব বুদ্ধির বিকাশ করিলেন। তিনি দুর্ধ্যোধনকে
বলিলেন, “তুমি অভীষ্ট আয়ুধ গ্রহণ-পূর্বক আমাদের মধ্যে যে কোন বীরের

সহিত সমাগত হইয়া যুদ্ধ কর। আমরা সকলে রণস্থলে অবস্থানপূর্বক যুদ্ধ ব্যাপার নিরীক্ষণ করিব। আমি কহিতেছি যে, তুমি আমাদের মধ্যে এক জনকে বিনাশ করিতে পারিলেই সমুদ্র রাজ্য তোমার হইবে।” দুর্ঘোষন বলিলেন, “আমি গদাযুদ্ধ করিব।” কৃষ্ণ জানিতেন, গদাযুদ্ধে ভীম ব্যতীত কোন পাণ্ডবই দুর্ঘোষনের সমকক্ষ নহে। দুর্ঘোষন অজ্ঞ কোন পাণ্ডবকে যুদ্ধে আহৃত করিলে পাণ্ডবদিগের আবার ভিক্ষাবৃত্তি অবলম্বন করিতে হইবে। কেহ কিছু বলিলেন না, সকলেই বলদৃষ্ট; যুধিষ্ঠিরকে ভৎসনার ভার কৃষ্ণই গ্রহণ করিলেন। সেই কার্য্য তিনি বিশিষ্ট প্রকারে নির্বাহ করিলেন।

দুর্ঘোষন অতিশয় বলদৃষ্ট, সেই দর্পে যুধিষ্ঠিরের বুদ্ধির দোষ সংশোধন হইল। দুর্ঘোষন বলিলেন, “যাহার ইচ্ছা হয়, আমার সঙ্গে গদাযুদ্ধে প্রবৃত্ত হও; সকলকেই বধ করিব।” তখন ভীমই গদা লইয়া যুদ্ধে অগ্রসর হইলেন। [কৃষ্ণচরিত্র, ষষ্ঠ খণ্ড, অষ্টম পরিচ্ছেদ। ১৮৬৬। ১৮২২]

বন্ধিমের প্রবন্ধ গদ্যের চূড়ান্তরূপ কৃষ্ণচরিত্র গ্রন্থে পাই। এখানে ক্রিয়াপদ পূর্ণাঙ্গ, কিন্তু তা কথ্যভঙ্গিম। “ডুবিয়া রহিল”, “ধরিল”, “মারিল”, “যুদ্ধ কর” ক্রিয়াপদে ঝাঁকটা পড়েছে কথ্য ভাষার দিকে। স্পষ্টই অনুধাবন করা যায় ভাষার ছাঁচটা কথ্য। প্রকাশভঙ্গিতে এমন অনায়াসস্বচ্ছন্দা ও লঘুতা আছে যে মনে হয় কথ্যভাষা শুনছি। যেমন—“যুধিষ্ঠিরের চিরকাল স্থূলবুদ্ধি, গেই স্থূলবুদ্ধির জগৎই পাণ্ডবদিগের এত কষ্ট। তিনি এই সময়ে সেই অপূর্ণ বুদ্ধির বিকাশ করিলেন।” এই তিনটি বাক্যের প্রচ্ছন্ন উপহাস ও লঘুতা পাঠক-শ্রুতিকে এড়িয়ে যায় না। দুর্ঘোষন-বধের মতো গুরুতর ব্যাপারটিকে লেখক এভাবেই উপস্থিত করেছেন। কৃষ্ণের বিচক্ষণতা ও যুধিষ্ঠিরের স্থূলবুদ্ধির পরিচয়টি এমন সরসভাবে লেখক উপস্থিত করেছেন যে পাঠকচিত্ত লেখকের মহাভারত-ব্যাখ্যার প্রতি ধাবিত হয়। এটাই বন্ধিমের প্রধান গুণ, এটাই তাঁর স্টাইল; আর এই স্টাইলের উৎস বন্ধিমের প্রবল মনোবা, সরস মনোবা।

এই পাঁচটি উদাহরণে বন্ধিমের প্রবন্ধ-গদ্যের রূপ, বিকাশ ও পরিণতি লক্ষ্য করেছি। দেখেছি বন্ধিম কীভাবে সাধুগদ্যকে লঘু, সাবলীল ও অনায়াসগতি করে তুলেছেন। দেখেছি কীভাবে তিনি ভাষার ছাঁচকে লেখ্য থেকে কথ্য রূপে দিকে অগ্রসর করে দিচ্ছেন। দেখেছি কীভাবে তিনি সরলতা, স্পষ্টতা ও সরলতা-গুণ আয়ত্ত করেছেন।

গদ্যশিল্পী বঙ্কিমচন্দ্র কেবল ভাষাপথিক নন, পথিকৃৎ। কথা-গদ্য ও প্রবন্ধ-গদ্যের বিচিত্র রূপ ও ঐশ্বর্য তাঁহার নিপুণ লেখনীতে উৎসারিত হয়ে বাংলা গদ্যভাষাকে ভবিষ্যৎ সম্ভাবনার দিকে এগিয়ে দিয়েছে। বিদ্যাপাগরের হাত থেকে উত্তরাধিকার সূত্রে যে গদ্যভাষা তিনি পেয়েছিলেন, তাতে তিনি ব্যক্তিত্ব সঞ্চার করে যৌবনশ্রী দান করেছিলেন। একারণেই গদ্যশিল্পী বঙ্কিম-চন্দ্র বাঙালি ও বাংলা ভাষার চিরনমস্।

১৫ ভূদেব মুখোপাধ্যায়

আচারনিষ্ঠ ব্রাহ্মণ পরিবারের সন্তান, হিন্দু কলেজের ছাত্র, আজীবন শিক্ষাব্রতী, সংবাদপত্র সেবক, শাস্ত্রত সমাজদর্শনের ব্যাখ্যাকার ভূদেব মুখোপাধ্যায় (১৮২৫-৯৪) বাংলা গদ্যের অগ্রতম প্রধান শিল্পী, এবিষয়ে সংশয়ের অবকাশ নেই। অথচ তাঁর কীর্তি অল্পায়া খ্যাতি তিনি পান নি। না পাবার কারণ তাঁর সম্পর্কে ভুল ধারণা। একে তো বঙ্কিমচন্দ্রের পূর্ণ প্রভাবের দিনে তিনি প্রবন্ধ রচনায় আত্মনিয়োগ করেন, তার উপর তাঁর হিন্দুত্ব-নিষ্ঠাকে হিঁদুয়ানি বলে উপহাস করা হয়েছিল এবং তিনি অলংকৃত বর্ণাঢ্য রসমাহিত্যোপযোগী ভাষাচর্চায় আগ্রহী ছিলেন না। মনে হয় এই-সব কারণে ভূদেব উপযুক্ত মূল্য পান নি। মাইকেল মধুসূদন দত্তের সহপাঠী ভূদেবের জীবনদর্শ সে-কালে ব্যতিক্রম বলে গণ্য হয়েছিল। “ভূদেবের ভাগ ও ভোগের সমন্বয়-তত্ত্ব, অথও ভারতের মহিমাতত্ত্ব, মাতৃভাষার সেবা ও ইংরেজী ভাষার সাধনাতত্ত্ব, ব্রাহ্মণধর্মের আনন্দ ও বৈরাগ্যতত্ত্ব, পারিবারিক জীবনের শাস্তি, শৃঙ্খলা ও মৌজগতত্ত্ব—প্রভৃতি বহুবিধ চিন্তা-বিষয়ের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের মতসাদৃশ্য, এমন কি যুক্তিসাদৃশ্য, লক্ষণীয় ও প্রণিধানযোগ্য। মনস্বী ভূদেব মনে প্রাণে হিন্দু ছিলেন—সাত্ত্বিক হিন্দু ব্রাহ্মণ ছিলেন, কিন্তু কোনোপ্রকার গোঁড়ামি বা একদেশদর্শিতা ছিল না। তাঁর হিন্দুত্ব বিশ্বজনীনত্বের অপর নাম। বিশেষ একটি ধর্মতত্ত্বের নীতি অনুসারে তিনি ব্যক্তিজীবন যাপন করতেন কিন্তু অশেষ ধর্মোপাসনার আনন্দজ্যোতি ছিল তাঁর মননে ও চরিত্রে, সেই হেতু, তাঁর জীবনদর্শনে, সমাজচিন্তায় ও সাহিত্য-প্রবন্ধে।” [শ্রীঅমিয়রতন মুখোপাধ্যায়, ‘বাঙালীর সাহিত্য’, ১৯৬৩]

মনস্বী শিক্ষাবিদ সমাজ সংগঠক ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের গদ্যরীতির প্রকৃতি-বিচারে এই পরিচয় নিরর্থক নয়। তাঁর গদ্যে এই পরিচয় বিধৃত হয়েছে। বস্তুতপক্ষে তাঁর গদ্যের প্রকৃতি তাঁর চিন্তা ও জীবনদর্শ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর ও অক্ষয়কুমার দত্তের মানসিক প্রকৃতির সঙ্গে ভূদেবের প্রকৃতির মিল আছে। বিদ্যাসাগরী গদ্যের চিন্তাশৃঙ্খলা ও অক্ষয়কুমারের গদ্যের যুক্তিনিষ্ঠা ভূদেবের গদ্যে অনায়াসলক্ষণীয়। চিন্তায় ও আঁচারে যুক্তিনিষ্ঠা, বিশ্বজনীন হিন্দুত্ব আত্মগত্য, ধর্মোপাসনার আনন্দজ্যোতি ভূদেবের গদ্যে একটি শাস্ত্র সংঘত ত্রী অরোপ করেছিল। ফলে তাঁর বিষয়গোরবী গদ্যে বিষয়ী-ব্যক্তিত্বের স্বাক্ষর মুদ্রিত হয়েছিল। বাগ্‌বিজ্ঞান মাত্রাবোধ, শব্দ গ্রহণে ঐদার্য, শব্দচয়নে ছন্দ ও পরিমিতিবোধ, বিষয়বস্তু উপস্থাপনে অনাড়ম্বর ঋজু ভঙ্গী, অগ্ন্যমত খণ্ডনে সর্বতোভদ্র শোভনতা, আত্মপক্ষ সমর্থনে শাগিত যুক্তি, বক্তব্য বিষয়কে প্রাঞ্জল রূপে উপস্থিত করার নিত্য নিষ্ঠা ও প্রতিপাদ্য বিষয়টিকে শিল্পঘন সরসতাদানের অভিপ্রায় ভূদেবের গদ্যকে প্রসাদগুণবিশিষ্ট প্রাঞ্জল করে তুলেছে। ভূদেবের ভাষা যথার্থ প্রবন্ধের ভাষা। যুক্তিপূর্ণ উক্তি ও উদ্দেশ্যপূর্ণ তত্ত্ব-তথ্যাদির যোগে প্রতিপাদ্য বিষয়কে প্রকৃষ্টরূপে 'বন্ধ' ও বিস্তৃত করা হয় যে গদ্যরচনায়, তাকে বলি 'প্রবন্ধ'। ভূদেবের রচনা এই অর্থে 'প্রবন্ধ' ও তাঁর গদ্যভাষা বিষয়গোরবে গরীয়ান্ প্রবন্ধেরই ভাষা।

দরিদ্র ব্রাহ্মণপণ্ডিতের ঘরে ভূদেবের জন্ম। অসহ্য দারিদ্র্যকষ্টে তাঁর কৈশোর ও প্রথম যৌবন কেটেছে। দারিদ্র্য ও কর্মহীনতার যন্ত্রণায় অস্থির হয়ে একদিন ভূদেব চুঁচুড়ায় গঙ্গায় প্রাণ বিসর্জন দিতে উদ্যত হয়েছিলেন। শেষ পর্যন্ত এক বাড়িতে গৃহ শিক্ষকের পদ (মাসিক বেতন আট টাকা) লাভ করলেন। তারপর ক্রমান্বয়ে চন্দননগর বিদ্যালয়ের শিক্ষক (বেতন বোল টাকা), কলকাতা মাদ্রাসার ইংরেজি শিক্ষক (বেতন পঞ্চাশ টাকা), হাবড়া বিদ্যালয়ের প্রধান শিক্ষক (বেতন দেড়শত টাকা), হুগলীর বাঙলা নর্মাল স্কুলের (১৮৫৬) অধ্যক্ষ (বেতন তিনশত টাকা), বিদ্যালয় সমূহের পরিদর্শক (বেতন পাঁচশত টাকা), ও শেষ পর্যন্ত বিভাগীয় পরিদর্শক (বেতন পনেরো শত টাকা) হয়েছিলেন। আটটাকা বেতনে তাঁর কর্মজীবনের শুরু, মৃত্যুর পূর্বে শিক্ষা-উন্নতিকল্পে দেড়লক্ষাধিক টাকা দান করে গেছেন দরিদ্র ব্রাহ্মণ সন্তান ভূদেব মুখোপাধ্যায়। ব্যক্তিজীবনে যে একাগ্রতা ও নিষ্ঠা তাঁকে সাফল্য-শিখরে উন্নীত করেছিল সংবাদপত্র ও সাহিত্য সেবায় তা তাঁকে স্থায়ী কীর্তির অধিকারী করেছিল।

ভূদেব ছুটি পত্রিকা সম্পাদনা করেন। ১৮৬৪ খৃষ্টাব্দে 'শিক্ষাদর্পণ ও সংবাদসার' প্রকাশ ও সম্পাদনা করেছিলেন। 'শিক্ষাপ্রণালী প্রদর্শক এবং

তৎসম্বন্ধীয় সংবাদ প্রদায়ক সাময়িক পত্রিকা' রূপে এটি প্রকাশিত হয়েছিল। সরকারী তত্ত্বাবধানে ১৮৫৬ খৃষ্টাব্দের ৪ঠা জুলাই 'এডুকেশন গেজেট ও সাপ্তাহিক বার্তাবহ' প্রকাশিত হয়। ভূদেব ছিলেন তৃতীয় সম্পাদক (৪ ডিসেম্বর ১৮৬৮)। ভূদেবের সম্পাদনায় পত্রিকাটি গত শতকের অষ্টম দশকে খ্যাতিলাভ করে।

সংবাদপত্র পরিচালনা ও সম্পাদনার কলে ভূদেবের গদ্য এসেছিল প্রাঞ্জলতা ও সরলতা। যুক্তিনিষ্ঠা ও বিনয় দিয়েছিল বাহ্যব্যবজিত স্বচ্ছতা ও অলংকার-বর্জিত নিরাভরণতা, আর মার্জিত রুচি ও শিক্ষিত মনীষা দিয়েছিল গ্রাম্যতা-বর্জিত নাগরিকতা ও শুচিতা। সবটা মিলিয়ে বিষয়গৌরবী প্রবন্ধ-গদ্য।

ভূদেবের গদ্য প্রবন্ধ-গদ্য। কথা-গদ্য রচনায় তাঁর দক্ষতা ছিল না, তাঁর মন রসসাহিত্যসৃষ্টির অমুকুল ছিল না। সেই কারণে 'ঐতিহাসিক উপন্যাস' গ্রন্থের (১৮৫৭) বিচার নিস্পয়োজন। শিক্ষাদর্পণ (১৮৬৪) ও এডুকেশন গেজেট (১৮৬৮) সম্পাদনার কাল থেকেই ভূদেব-গদ্যের নিজস্বতা দেখা দেয়। ভূদেবের মূল্যবান প্রবন্ধাদির অধিকাংশ এই দুই পত্রিকায় প্রথম প্রকাশিত হয়, কিন্তু তা সাংবাদিক স্থলভ অগভীর রচনায় পর্যবসিত হয় নি, সাহিত্য-পর্ধায়ে উন্নীত হয়েছে। ভূদেবের স্বকীয় গদ্যরীতির প্রকাশ ঘটেছে এই-সব গ্রন্থে: প্রাকৃতিক বিজ্ঞান (১৮৫২), পারিবারিক প্রবন্ধ (১৮৮২), সামাজিক প্রবন্ধ (১৮৯২), আচার প্রবন্ধ (১৮৯৫), বিবিধ প্রবন্ধ (১ম ১৮৯৫, ২য় ১৯০৫), স্থপল্লব ভারতবর্ষের ইতিহাস (১৮৯৫), বাঙ্গালার ইতিহাস (১৯০৫)। স্থপল্লব ভারতবর্ষের ইতিহাস কল্পনানির্ভর রচনা বলে ভূদেবের গদ্যরীতির স্বকীয়তা এখানে ততটা নেই।

এখন ভূদেবের প্রবন্ধ-গদ্যের কালানুক্রমিক উদাহরণ থেকে তাঁর ভাষা বৈশিষ্ট্য খুঁটিয়ে দেখা যেতে পারে।

[১] বস্তুতঃ পরমাণুর উৎপত্তিও নাই, বিনাশও নাই। যে দ্রব্য মাটিতে পড়িয়া পচিতেছে তাহার পরমাণু সমস্ত কতক বায়ুতে আর কতক পৃথিবীতে থাকে। আবার সেই সকল পরমাণুই সংযুক্ত হইয়া অল্প দ্রব্যে মিশ্রিত হয়। যে স্থলে শব্দবাহ হয় সেই স্থানে যুক্তিকালে এই শব্দ শরীরের কতক পরমাণু থাকে—ঐ স্থানে যে উদ্ভিজ্জ জন্মে তাহার মূল দ্বারা ঐ সকল পরমাণু কতক উঠিয়া আইসে, এবং তদ্বারা উদ্ভিজ্জ শরীর পুষ্ট হয়; সেই উদ্ভিজ্জ ভক্ষণ দ্বারা যে পশু খায় দেহ রক্ষা করে, তাহার শরীরেও ঐ পরমাণু প্রবিষ্ট হয়। আবার

সে মরিলে ঐ সকল পরমাণু অত্যা নানা প্রকারে অপর প্রাণীশরীরে আসিয়া থাকে। জগতে অক্ষুণ্ণ এইরূপই হইতেছে। [প্রাকৃতিক বিজ্ঞান, ১৮৫২]

দৃশ্যত অক্ষয়কুমার দত্তের দ্বারা প্রভাবিত এই গদ্যরীতি। বিজ্ঞান আলোচনায় যে নৈব্যক্তিকতা ও নিরাসক্তি, যুক্তিনিষ্ঠা ও ভাবাবেগরাহিত্য প্রয়োজন, তা এখানে আছে। ব্রহ্ম বাক্য, অনিবার্য শব্দের ব্যবহার, সূচ্য পদবিভাগ ও অলংকার বর্জন এই গদ্যরীতির বৈশিষ্ট্য।

[২] পরিচ্ছন্নতা এবং পবিত্রতা এক পদার্থ নহে—কিন্তু প্রায়ই এক। যে পুরুষ বা স্ত্রী বাহ্যদর্শনে পরিষ্কার এবং পরিচ্ছন্ন, সে-ই যে অন্তরেও বিশুদ্ধ এবং সুব্যবস্থিত হয় এরূপ নহে; কিন্তু যাহার মন বিশুদ্ধ এবং পরিপাটি, তাহাকে পরিষ্কার এবং পরিচ্ছন্ন অবস্থা হইতে হয়। বাহ্যব্যাপার সমস্তকে হেয় জ্ঞান করা আমাদের ধর্মশাস্ত্রের প্রকৃত তাৎপর্য না বুঝিবারই ফল। পৃথিবী কিছু নয়—শরীর কিছু নয়—সংসার কিছু নয়—এ সকলের প্রতি যত্ন এবং আদর কবা ক্ষুদ্রাশয়তার লক্ষণ, শাস্ত্রে এরূপ কথা আছে বটে। কিন্তু দেহ এবং গৃহস্থিত সমুদায় সামগ্রী সুবিশুদ্ধ এবং সুপরিষ্কৃত রাখিবার অবশ্য কর্তব্যতাও শাস্ত্রে যথোচিত পরিমাণে উল্লিখিত আছে। গৃহের এবং গৃহস্থিত দ্রব্যের যথোচিত বিলোপন ও সম্মার্জনা, স্নান, ভোজন, আচমন, বস্ত্রাদির পরিবর্তন প্রভৃতি ব্যাপার আমাদের অবশ্য করণীয় প্রাত্যহিক কার্যের মধ্যেই নিদ্বিষ্ট। বিশেষতঃ গৃহস্থের বাটীতে দেববিগ্রহ ও ঠাকুরঘর রাখিবার ব্যবস্থা করিয়া সকল গৃহস্থেরই শুচিতার এবং পরিচ্ছন্নতার এক একটি আদর্শ পাইবার উপায় করা হইয়াছে। ঠাকুরঘর যে ভাবে রাখ, আবাসের সকল ঘর সেইভাবেই রাখিলেই হইল। পিতা মাতা, স্বস্তর শাশুড়ী প্রভৃতি গুরুজনের ঘর এবং মহাগুরু স্বামীর ঘর কি ঠাকুরঘর নয়? [পারিবারিক প্রবন্ধ, ১৮৮২]

এখানে ছোট ছোট বাক্য, তত্ত্ব শব্দ ও ক্রিয়াপদের প্রয়োগে সূক্ষ্ম অংশেই একটি সাবলীল গতি অন্তর্ভব করা যায়। ভাবোচ্ছ্বাস ও বাগবাহুল্য এখানে সম্পূর্ণ বর্জিত। নিরলংকারই এখানে অলংকরণ। শেষাংশে গদ্য অনেকটা কথ্যভঙ্গি হয়ে এসেছে, তাও সতর্ক দৃষ্টি এড়ায় না।

[৩] মানুষ পথে চলে কেমন করিয়া? একটি পা স্থির থাকে, অপরটি অগ্রসর হয়, আবার সেইটি স্থির হয়, পূর্বেরটি অগ্রবর্তী হয়। অতএব গমনরূপ একটি কার্যের মধ্যে স্থিরতাব ও চলতাব দুইটিই বিद्यমান থাকে। জীবনবন্ধের চলনের এরূপ হওয়া বিধেয়। প্রবৃত্তি-প্রভাবে অয়ন, নিবৃত্তি-প্রভাবে বিপ্রাম।

প্রাণিশরীর জীবৎ থাকে কিরূপে? স্বংকোষ সঙ্কুচিত হয়, তাহা হইতে শোণিত-ধারা নির্গত হইয়া সমুদায় দেহে সঞ্চারিত হইয়া পড়ে, আবার স্বংকোষ প্রসারিত হয়, তাহাতে প্রত্যাবর্তিত শোণিতধারা আসিয়া প্রবেশ করে। অতএব রক্ত-গ্রহণ-ব্যাপারে সঙ্কোচন ও প্রসারণরূপ বিপরীত উভয় কার্যের সম্মিলন হইয়া থাকে। আধ্যাত্মিক জীবনরক্ষাও ঐ প্রকারে হইয়া থাকে। জাগতিক যাবৎ পদার্থের বিভূতি জ্ঞানময় কোষে প্রবিষ্ট হয়, এবং সেই জ্ঞানময় কোষ হইতে কর্মরূপে বহির্ভাগে আইসে। ফলতঃ জগতের সকল বস্তুতেই পরস্পর বিপরীত শক্তির যুগপৎ আবির্ভাব হইয়া থাকে। [সামাজিক প্রবন্ধ, ১৮৯২]

ভূদেবের শ্রেষ্ঠ গ্রন্থ থেকে এই অংশ সংকলিত। বঙ্কিমের বিবিধ প্রবন্ধ প্রকাশের তারিখ ও এই গ্রন্থের প্রকাশের তারিখ একই। যুক্তিনিষ্ঠা, কাটা কাটা বাক্য, অনিবার্য শব্দের প্রয়োগ ও বৃথা শব্দের অপপ্রয়োগ, বিজ্ঞানোপযোগী প্রাজ্ঞলতা ও যথার্থতা এই গল্পরীতির বৈশিষ্ট্য। সরলতা ও স্পষ্টতাই এর লক্ষ্য। বঙ্কিমের অলংকার-প্রবণতা ও রবীন্দ্রনাথের কবিত্ব-প্রবণতা থেকে এই গল্প সম্পূর্ণ মুক্ত।

[৪] মুচ্ছকটিকের নায়ক চারুদত্ত দরিদ্র দশায় পতিত এবং আর্থশাস্ত্রের শিক্ষাশ্রমে সর্বতোভাবে উদ্বারচেতা এবং স্বধর্মনিষ্ঠ হইয়া প্রদর্শিত হইলে রত্নভূমিতে নায়িকা বসন্তসেনার অবতরণ আরম্ভ হইল। এই নায়িকার চরিত্রে একটু বিশেষ বৈচিত্র্য আছে। এই বৈচিত্র্যটি স্পষ্টরূপে বুঝিতে হইলে সমাজচিত্রই পরিষ্কার রূপে বুঝিবার প্রয়োজন হয়; এবং তাহা হয় বলিয়াই সমাজচিত্রাক্ষে কৃতসঙ্কল্প মুচ্ছকটিক রচয়িতার তাদৃশ নায়িকা লইয়াই নাটক রচনা।

বসন্তসেনা একটি গণিকা। সে বহুল ধনশালিনী। তাহার বাটী অষ্ট মহল। সে বাটীর তোরণ-দ্বার অতি উচ্চ। বাটীর ভিতরে কত পুষ্পোদ্যান; দীর্ঘিকা, কত রত্নবেদী, কত রত্নস্তম্ভ, কত গোক, হাতী, ঘোড়া, কত লোকজন, কত কত দাস দাসী, কত পড়ুয়া পণ্ডিত, কত গান বাজ, কত রত্নরস। তাহার বাটীর বর্ণনা পাঠ করিতে করিতে শিল্পনৈপুণ্যের, কলাবিশ্বাস্যশীলনের, এবং বিভব-শালিতার বিলক্ষণ আতিশয্য অহুভূত হয়। বসন্তসেনা যে উজ্জয়িনী নগরে বাস করিতেন, সেই নগরের সর্বপ্রধান শোভা বলিয়াই নাগরিকেরা তাঁহার উল্লেখ করিত। তিনি যেমন ধনবতী তেমনই মাননীয়ও ছিলেন।

['মুচ্ছকটিক' প্রবন্ধ, এডুকেশন গেজেট ১৮৮৭, বিবিধ প্রবন্ধে সংকলিত ১৮৯৫]

বাক্য ও পদবিজ্ঞাসে লেখকের কুশলতা এবং শব্দ ব্যবহারে সংস্কারমুক্তির পরিচয় যেমন আছে, তেমনই সরলতা ও নিরাভরণতা আছে। নিটোল অম্লচ্ছেদ-রচনা কৌশলটি লক্ষণীয়।

[৫] এখনকার দিনে দেশীয় শাস্ত্রাচারের প্রতি অশ্রদ্ধা প্রদর্শন করায় কিছু-মাত্র সাহসিকতার প্রমাণ হয় না। সাহস অর্থে নির্ভীকতা। ভয়ের পাত্র কে? ইষ্টানিষ্ট করিবার শক্তি আছে, সেই ভয়ের পাত্র। এখন আমাদের সমাজ কাহারও তেমন ইষ্টানিষ্ট করিতে পারেন না। এখন ইষ্টানিষ্টের শক্তি অধিকাংশই ইংরেজের হস্তগত হইয়াছে। অতএব সমাজ আর তেমন ভয়ের পাত্র নাই, ইংরেজই এখন ভয়ের পাত্র হইয়াছেন। স্মরণ্য সমাজকে অপমানিত করায় পুত্রবৎসল পিতাকে অপমানিত করার ছায়া পাপেরই প্রমাণ হয়, উহা সাহসের প্রমাণ হইতে পারে না। এখন ইংরেজের অত্যাচারে সাহস নাই—উহাতে প্রবলের তোষামোদ হয় মাত্র।... .. ইংরেজ রাজের অধিকার-কালে যে ভারতবাসী দেশাচার পরিহার করিয়া ইংরেজী আচার গ্রহণ করে, তাহারও নির্ভীকতা প্রমাণিত হয় না। নৈতিক সাহসিকতার লক্ষণ ইহার সম্পূর্ণ বিপরীত। [আচার প্রবন্ধ ১৮৯৫]

শব্দচয়নে ছন্দ ও পরিমিতিজ্ঞান, বাগ্‌বিজ্ঞাসে মাত্রাবোধ, অন্তমত খণ্ডনে সর্বতোভঙ্গ শোভনতা, আত্মপক্ষ সমর্থনে শাণিত যুক্তি, অব্যর্থ শব্দ ও যুক্তি-প্রয়োগে নৈপুণ্য এই গচ্ছাংশকে এমন একটি ঋজুতা, স্পষ্টতা ও নিরলংকার সারল্য দিয়েছে যা স্থূলভ নয়।

এই সব গুণ ভূদেবের প্রবন্ধ-গতিকে তপঃক্রিষ্ট সম্যাসীর স্ফুটিতা ও ঋজুতা দিয়েছে। বিজ্ঞানাগরের প্রসাদগুণ ও অক্ষয়কুমারের যুক্তিবাদিতা আত্মসাৎ করে ভূদেবের গদ্য মননপ্রধান রচনার বাহনরূপে দেখা দিয়েছে, অথচ অবরুদ্ধ-সংঘত আবেগ এইসব গদ্যরচনায় অন্তঃসলিলা ফন্সুর মতো প্রবাহিত, তাও অম্লভব করা যায়।

বঙ্গদর্শন পত্রিকা (১৮৭২) কেবল বঙ্কিম-প্রতিভার প্রকাশক্ষেত্র ছিল না, সেই সঙ্গে একদল গল্পলেখকের উদ্ভবক্ষেত্রও ছিল। বঙ্কিমের ভাষারীতি আপন মহিমায় প্রতিষ্ঠিত হল বঙ্গদর্শনের পাতায়, সৃষ্টি করল একদল গল্পলেখক যারা বঙ্কিমী গল্পরীতির অনুগামী। বিজ্ঞানসাগর গড়েছিলেন সাহিত্যিক গল্প, রস সাহিত্য সৃষ্টি করতে পারেন নি। বঙ্কিম তা সৃষ্টি করলেন, তাঁর গল্পে মানব মনের বিচিত্র ও গভীর অনুভূতি রূপ লাভ করল; আবার মনন-প্রক্রিয়ার বাহনরূপেও বঙ্কিম-গল্প দেখা দিল। ভাষা ভাবের বাহন থেকে একদিকে রসের বাহন অপরদিকে চিন্তার বাহন হয়ে উঠল।

বঙ্গদর্শন প্রকাশের পর বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে বহু লেখকের আবির্ভাব হল, তাঁদের হাতে গল্পভাষা রসের বাহন ও চিন্তার বাহনরূপে সমৃদ্ধ হয়ে উঠল। বঙ্কিমী গল্পরীতি ছিল তাঁদের আদর্শ। তাঁরা আপন আপন গল্পরীতি সৃষ্টি করলেন, গল্পভাষার প্রাণশক্তির প্রাচুর্য আবিষ্কার ও ব্যবহার করলেন।

বঙ্কিমী গল্পরীতির আদর্শে গল্পচর্চায় যে-সব লেখক স্বকীয়তা দেখিয়েছিলেন, পরবর্তী অর্ধশতাব্দীতে (১৮৭৫—১৯২৫) তাঁদের দেখা পাই। উল্লেখযোগ্য নামগুলি হচ্ছে : সঞ্জীবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, কালীপ্রসন্ন ঘোষ, প্রফুল্লচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, অক্ষয়চন্দ্র সরকার, পূর্ণচন্দ্র বসু, দামোদর মুখোপাধ্যায়, উমেশ চন্দ্র বটব্যাল, চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়, চন্দ্রনাথ বসু, চন্দ্রশেখর বন্দ্যোপাধ্যায়, চন্দ্রশেখর বসু, সত্যচরণ শাস্ত্রী, ঈশ্বরনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, রাজকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়, তারকনাথ গঙ্গোপাধ্যায়, শিবনাথ শাস্ত্রী, রমেশচন্দ্র দত্ত, মীর মশারফ হোসেন, যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু, যোগীন্দ্রনাথ বসু, যোগেন্দ্রনাথ বিজ্ঞানভূষণ, অঘোরনাথ গুপ্ত, সত্যব্রত সামন্ত্রায়, কালীবর বেদান্তবাগীশ, হরিকিশোর তর্কবাগীশ, নন্দকুমার মুখোপাধ্যায়, স্বর্ণকুমারী দেবী, পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়, রামদাস সেন, বিহারীলাল সরকার, নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, চণ্ডীচরণ

বন্দ্যোপাধ্যায়, চণ্ডীচরণ সেন, অশ্বিনীকুমার দত্ত, জগদীশচন্দ্র বসু, বিপিনচন্দ্র পাল, ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী, গিরিজাশংকর রায় চৌধুরী, দীনেশচন্দ্র সেন, নবীনচন্দ্র সেন, ত্রৈলোক্য নাথ মুখোপাধ্যায়, রজনীকান্ত গুপ্ত, প্রতাপচন্দ্র ঘোষ, অধিকাচরণ গুপ্ত, শ্রীশচন্দ্র মজুমদার, ত্রৈলোক্যনাথ সাংখ্যাল, দেবীপ্রসন্ন রায় চৌধুরী, নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত ।

বঙ্গদর্শন-অন্তর্গামী যে-সব সাময়িকপত্রে এঁদের লেখা প্রকাশিত হত, তাদের নাম : জ্ঞানাস্কর, নব্যভারত, প্রচার, ভ্রমর, নবপর্ষদ বঙ্গদর্শন, সাহিত্য, বঙ্গবাসী, পঞ্চানন্দ, আর্ষদর্শন, বান্ধব, সাধারণী, নবজীবন, হিতবাদী ।

বঙ্কিমী ভাষারীতির অন্তর্গামী কালীপ্রসন্ন ঘোষ (১৮৪৬-১৯১০) কলকাতা থেকে দূরে ঢাকা শহরে ও ভাওয়ালে জীবন অতিবাহিত করেন । বঙ্গদর্শনের আদর্শে তিনি ঢাকা থেকে একটি মাসিকপত্র ‘বান্ধব’ (১৮৭৪) প্রকাশ করেন, পরে প্রকাশিত নবপর্ষদ বান্ধব (১৯০১) পূর্বসূর্য্যব পদাংকান্তসারী । পূর্ববঙ্গীয় ব্রাহ্মসমাজের মুখপত্র এক পয়সা মূল্যে সাপ্তাহিক পত্রিকা ‘শুভসাধিনী’ (১৮৭০) কিছুকাল সম্পাদনা করেন । ভাওয়াল রাজ এজেন্টের ম্যানেজার থাকা কালে (১৮৭৭-১৯০২) ‘সাহিত্য-সমালোচনী সভা’ প্রতিষ্ঠা করে তিনি নানাভাবে সমকালীন লেখকদের আকৃষ্ট কয়েছিলেন । তাঁর সম্পাদনা গুণে বান্ধব গত শতকের শেষপাদে নেতৃস্থানীয় সাহিত্যপত্রে পরিণত হয় । তিনি ছিলেন বাগী ও সাংবাদিক । তাঁর গদ্যরচনায় বাগ্মিতা ও সাংবাদিকতা-গুণ লক্ষ্য করা যায় । এ বিষয়ে কেশবচন্দ্র সেনের (১৮৩৮-১৮৮৫) সঙ্গে কালী-প্রসন্নর তুলনা করা চলে । কেশবচন্দ্র মাসিক ধর্মতত্ত্ব (১৮৬৪), দৈনিক স্তলভ সমাচার (নভেম্বর ১৮৭০) ও মাসিক নববিধান (ডিসেম্বর ১৮৮০) প্রকাশ ও সম্পাদনা করেন এবং ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মসমাজ (১৮৬৪) ও নববিধান ব্রাহ্মসমাজের (১৮৮০) প্রতিষ্ঠাতা-মুখপাত্ররূপে সারাদেশে বক্তৃতা দিয়ে বেড়াতেন । তাঁর গদ্যরচনায় বাগ্মিস্থল ও জঙ্ঘিতা, ভাবোচ্ছ্বাস ও ধ্বনিরোগ প্রাধান্য লাভ করেছে । বঙ্কিম-রীতিকে কেশবচন্দ্র অস্বীকার করেছেন, কারণ জীবনাদর্শ, ধর্মমত ও বৃত্তির বিভেদ । বঙ্কিম প্রগতিশীল হিন্দু, কেশবচন্দ্র প্রগতিশীল ব্রাহ্ম ; বঙ্কিমের উপাশ্রু অল্পশীলন-তত্ত্বের মূর্তিমান-পুরুষ শ্রীকৃষ্ণ, কেশবচন্দ্রের উপাশ্রু অদ্বিতীয় ব্রহ্ম ; বঙ্কিমের অবলম্বন মুক্তি, কেশবের ভাবাবেগ । বঙ্কিমচন্দ্র মূলত

সাহিত্যিক, কেশবচন্দ্র বাগ্গী ও সাংবাদিক। একারণে বঙ্কিমী গদ্যরীতির প্রভাব কেশবচন্দ্রের লেখায় নেই।

কিন্তু কালীপ্রসন্ন ঘোষ বঙ্কিম-প্রভাবিত। কালীপ্রসন্ন কেশবের মতোই বাগ্গী, কিন্তু ধর্মগুরু নন; বঙ্কিমের মতো সমাজ-সংস্কারক, বঙ্কিমের জীবনদর্শে বিশ্বাসী ও মূলত সাহিত্যিক। বাগ্গিতা-গুণের ফলে কালীপ্রসন্নর গদ্যরীতি ওজস্বিতা, ভাবোচ্ছ্বাস ও ধ্বনিরোলে সমৃদ্ধ। বিদ্যাসাগর, বঙ্কিমচন্দ্র ও কার্লাইল তাঁর প্রেরণাস্থল। তাঁর দর্শনচিন্তা ও সমাজচিন্তাসমৃদ্ধ প্রবন্ধে এই তিন মনীষীর বক্তব্যের প্রতিধ্বনি শোনা যায়।

কালীপ্রসন্নর প্রধান গদ্যরচনা তিনটি: প্রভাতচিন্তা (১৮৭৭), নিভৃত-চিন্তা (১৮৮৩), নিশীথচিন্তা (১৮৯৬)। অগ্ৰাণ্ড গ্রন্থ: নারীজাতি-বিষয়ক প্রস্তাব (১৮৬৯), সমাজশোধনী (১৮৭২), ভক্তির জয় অথবা হরিদাসের জীবনযজ্ঞ (১৮৯৫), মা না মহাশক্তি (১৮৯৫), জ্ঞানকীর অগ্নিপরীক্ষা (১৯০৫), ছায়াদর্শন (১৯০৫)—গুরু গদ্যরচনা। ভ্রান্তিবিমোদ (১৮৮১) ও প্রমোদ লহরী অথবা বিবাহরহস্য (১৮৯৫)—লঘু গদ্যরচনা।

বান্ধব পত্রিকায় সাহিত্যসমালোচনার একটি বিশিষ্ট ধারা কালীপ্রসন্ন প্রবর্তন করেছিলেন। কি সমাজে কি সাহিত্যে তিনি রক্ষণশীল ছিলেন। তাঁর সমালোচনায় এই রক্ষণশীলতার পরিচয় পাই। বাংলা গদ্যভাষা সম্পর্কে তাঁর রক্ষণশীলতার নমুনা এখানে উদ্ধার করি।

“ভাষার বিশুদ্ধি বঙ্গদেশে একটা বিচিত্র কথা হইয়া দাঁড়াইয়াছে। বান্ধালা একটা ভাষা কি,—উহার আবার শুদ্ধি অশুদ্ধি অথবা বিশুদ্ধি কি,—এবং সেই মনগড়া বিশুদ্ধি রক্ষার জন্ত, একটা মনঃকল্পিত ব্যাকরণই বা আবার কি—এইরূপ একটা কথা ইদানীং অনেকের কাছে একটা কথা হইয়া দাঁড়াইয়াছে।এই পুস্তকে দুইটি মাত্র শব্দ আমাদের কানে একটুকু বাজিয়াছে। (১) নিমগ্ন অর্থে ‘নিমজ্জিত’। (২) শরীর অর্থে ‘কায়া’। শেষোক্ত শব্দটি এইক্ষণ বান্ধালা অভিধানেও গৃহীত হইয়াছে।” (শ্রী সুকুমার সেনের ‘বান্ধালা সাহিত্যে গদ্য’-এ উদ্ধৃত)

বাংলা ব্যাকরণ ও ভাষার বিশুদ্ধি রক্ষায় কালীপ্রসন্নর এই গোঁড়ামি তাঁকে বিদ্যাসাগরের যুগে স্থাপিত করে। বঙ্কিমচন্দ্রের ভাষাবিষয়ক ঔদার্য ও প্রগতি-চিন্তা কালীপ্রসন্ন গ্রহণ করেন নি।

বঙ্কিমচন্দ্র এই প্রসঙ্গে যে-কথা লিখেছিলেন, তা এখানে প্রণিধানযোগ্য।—

“ভাষা সম্বন্ধেও একটা কথা বলা প্রয়োজনীয়। এখন লেখকেরা বা ভাষাসমালোচকেরা দুই ভাগে বিভক্ত। এক সম্প্রদায়ের মত যে, বাঙ্গালা ব্যাকরণ সর্বত্র সংস্কৃতভাষায়ী হওয়া উচিত। দ্বিতীয় সম্প্রদায়ের মত— তাঁহাদের মধ্যে অনেকেই সুপণ্ডিত—যে, যাহা পূর্ব হইতে চলিয়া আসিতেছে, তাহা সংস্কৃত ব্যাকরণ বিরুদ্ধ হইলেও চলিতে পারে। আমি নিজে এই দ্বিতীয় সম্প্রদায়ের মতের পক্ষপাতী, কিন্তু সম্পূর্ণরূপে এবং সকলস্থানে তাঁহাদের অহুমোদনে প্রস্তুত নহি। আমি যদিও ইতিপূর্বে সম্বোধনে ‘ভগবন্’ ‘প্রভো’ ‘স্বামিন্’ ‘রাজকুমারি’, ‘পিতঃ’ প্রভৃতি লিখিয়াছি, এক্ষণে এ সকল বাঙ্গালা ভাষায় অপ্রযোজ্য বলিয়া পরিত্যাগ করিয়াছি। ‘তথা’ এবং ‘তথায়’ উভয় রূপই ব্যবহার করিয়াছি। ‘সঁসন্ত’ এবং ‘মঁসন্তে’ দুই-ই লিখিয়াছি, একটু অর্থ-প্রভেদে। কিন্তু ‘গোপিনী’ ‘শশরীরে উপস্থিত’ এইরূপ প্রয়োগ পরিত্যাগ করিয়াছি। কারণ-নির্দেশের এ স্থান নহে। সময়ান্তরে তাহা করিব, ইচ্ছা আছে।” [রাজসিংহ, চতুর্থ সংস্করণের ভূমিকা, ১৮২৪]

বঙ্কিমচন্দ্রের সংস্কারমুখী মন যে-সব শব্দকে গ্রহণে উন্মুখ, কালীপ্রসন্নর রক্ষণশীল মন তা গ্রহণে পরানুখ। যদিচ তিনি ইংরেজিনবীশ, কালীপ্রসন্নর ভিত্তিভূমি ছিল সংস্কৃত। বাংলাগদ্যভাষায় সংস্কৃত ব্যাকরণের নিয়ম পালনে তাঁর আগ্রহের কারণ এখানে পাই।

কালীপ্রসন্নর বাগ্মিহুলত গদ্যরীতির কোনো বিবর্তন ঘটে নি। প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত তিনি একই চরিত্রের গদ্য ব্যবহার করেছেন। তবু স্বীকার করতেই হবে বঙ্কিমী গদ্যরীতির কাঠামো আশ্রয় করে অন্ততম গদ্যনির্মাতারূপে কালীপ্রসন্ন দেখা দিয়েছিলেন।

গদ্যনির্মাতা—অভিধাটি কালীপ্রসন্ন সম্পর্কে খুব খাটে। তাঁর গদ্যরচনার বিশেষ গুণ এই অভিধায় নিহিত। কালীপ্রসন্নর গদ্যরচনায় সমস্ত আয়াস অনায়াসলক্ষণীয়। তিনি গদ্যরচনাকে কখনই সহজসাধ্য মনে করেন নি। তাঁর লিরিকধর্মী গদ্য শ্রমলব্ধ নিপুণতা ও আয়াসের ফল।

যদিও কালীপ্রসন্ন ঘোষ তাঁর গ্রন্থের নাম দিয়েছেন ‘নিভৃতচিন্তা’ বা ‘নিশীথচিন্তা’ বা ‘প্রভাতচিন্তা’ তথাপি একথা অবশ্যস্বীকার্য, তা সরব ফেনায়িত চিন্তা। এই তিনটি গ্রন্থে লেখকের চিন্তা আছে, অহুভূতি আছে। এগুলিতে মনস্তত্ত্ব আছে, কবিত্ব আছে। আর আছে সমস্ত মগুনচাতুর্ঘ্য। অনেক সময়ই মনে হয়, মগুন শিল্পের প্রথর দীপ্তিতে অহুভূতির মূহ আলোক বুঝি জান

হয়ে যায়। বস্তুত তাই ঘটেছে। তাঁর অহুত্বিতে গভীরতা, প্রশান্তি ও শৈশ্বের অভাব আছে। সে অভাব তিনি পূরণ করেছেন সযত্নপ্রথিত শব্দাবলী, নিপুণভাবে গঠিত গুরুবাক্যসমৃদ্ধ দীর্ঘ বাক্যযোজনা ও শ্রমসাধ্য মণ্ডনচাতুর্ঘ্যের দ্বারা।

কালীপ্রসন্নর গদ্য আড়ম্বরপূর্ণ গদ্য—অলংকৃত রমণীর মতো তার গবিত পদক্ষেপ। তাঁর গদ্যের চলন ভারী; শব্দশৈশ্বের ঝিকিমিকি, অলংকারের রিনিঝিনি, সযত্নরচিত বিশেষণের কিরণ-বিচ্ছুরণ প্রায়শই ঘটে। কালীপ্রসন্ন তাঁর গদ্যকে বহু যত্নে ও পরিশ্রমে সাজিয়েছেন। তিনি সংস্কৃত ভাষা বিলক্ষণ জানতেন: কালাইল ও ইমার্সনের সচেতন অমুরাগী ছিলেন। ফলে তাঁর গদ্যে শোনা যায় তৎসম শব্দের ধ্বনিরোল ও ঝংকার।

কিন্তু তাঁর ভাষার একটি দোষ ছিল—ভাষার অসংযম। তিনি শব্দপ্রয়োগে যেমন যত্নশীল, তেমনি শোথিন ও অসংযমী ছিলেন। ফেনায়িত আড়ম্বরপূর্ণ ভাষাশ্রোতে তাঁর চিন্তাধারা অব্যাহত বেগে প্রবাহিত হয়েছে। মাত্রাধিক উচ্ছ্বাসের তাপে বস্তুব্যকে তরল ও ফেনায়িতরূপে প্রকাশ করা ছিল সেদিনের প্রথা। ফলে কালীপ্রসন্নর রচনার ফলশ্রুতি নিবিড় ও সংহত নয়; তা অগভীর, জলজপুষ্প ও শৈবালসমাকীর্ণ তটিনী; দ্রুতগতি শ্রোতে তা পাঠক-মনের উপর দিয়ে ভেসে যায়, স্থিতিলাভ করে না।

এই অগভীর অসংযমী গদ্যের উৎস কালীপ্রসন্নর ব্যক্তি-চরিত্র। তিনি বাগ্মী বলে খ্যাত ছিলেন। মাত্র বিশ বছর বয়সে (১৮৬৩) কলকাতার ভবানীপুরে ‘যিশু-প্রচারিত খ্রীষ্টধর্ম ও গির্জার খ্রীষ্টধর্ম’ বিষয়ে বক্তৃতা দিয়ে কালীপ্রসন্ন রেভারেন্ড ড্যান, মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রভৃতির দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। পূর্ববঙ্গীয় ব্রাহ্মসমাজের উৎসাহী কর্মীরূপে ও স্ব-প্রাতিষ্ঠিত ‘সাহিত্য-সম্মেলোচনী সভা’র বক্তারূপে ধর্ম ও সাহিত্য বিষয়ে বক্তৃতা করে বাগ্মীরূপে কালীপ্রসন্নর খ্যাতি প্রসারিত হয়েছিল। এই বাগ্মিতাই তাঁর পক্ষে সংহত সংযত গদ্যরচনার পথে বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছিল। বাগ্মীর পক্ষে স্বাভাবিক যে উচ্ছ্বাস যে দ্রুতগতি ও অলংকৃত বাক্যবিজ্ঞান, যে শব্দাডম্বর সৃষ্টি—তা কালীপ্রসন্নর গদ্যে অনায়াসলক্ষণীয়। তাঁর গদ্যে শব্দ ও অর্থালংকারের ঔজ্জ্বল্য আছে, আর আছে বাগ্মীর অসংযম ও তারল্য। সবটা মিলিয়ে তাঁর গদ্য অগভীর ও অসংযমী। বাগাডম্বর ও অতিকথনের বেড়া ডিঙিয়ে যদি কালীপ্রসন্নর গদ্যরাজ্যে উপনীত হতে পারি, তাহলে আমরা একটি

সম্বন্ধ-রোপিত ভাষা-উদ্যানের সন্ধান পাব, বা শুধু বাক্যের কেয়ারি-গ্রন্থিত ও শব্দোচ্ছ্বাসের কলপ্রবাহে নিয়ত মূখরিত। কালীপ্রসন্নর গদ্যের ধ্বনিরোল পাঠককে মুগ্ধ করে।

এইবার কালীপ্রসন্নর এই অলংকৃত ধ্বনিসমৃদ্ধ গদ্যরীতির নমুনা চয়ন করি। তাঁর গদ্যের কোনো বিবর্তন হয় নি। যে-কোনো একটি গ্রন্থ থেকেই উদাহরণ চয়ন করলে আমাদের কাঁধ সিঁদ্ব হবে। প্রভাতচিন্তা (১৮৭৭) গ্রন্থভুক্ত তিনটি প্রবন্ধ থেকে উদাহরণ নেওয়া যাক।

[১] কবিতার ভাষাও এই (প্রাকৃতিক) নিয়মের অধীন। লঘু কবির যত কিছু সম্পদ, তাহা শব্দেই পর্যবসিত হয়। তদপেক্ষা গাঢ়তর কবির শব্দ অল্প, রসগান্ধার্য অধিক। কিন্তু যখন কাহারও হৃদয়ে কাব্যের সেই অমৃতস্রোত অতি প্রবলবেগে প্রবাহিত হয়; যখন মন কল্লনার ঐন্দ্রজালিক পক্ষে উড্ডীন হইয়া তারকায় তারকায় প্রকৃতি জলদক্ষর রেখা পাঠ করে, এবং গিরিশৃঙ্গ, সাগরগর্ভ, আলোক ও অন্ধকার সর্বত্র একসঙ্গে বিচরণ করে; যখন জ্ঞান অনভূতিতে ডুবিয়া যায়, এবং বুদ্ধি অহমন্ধানে বিরত হইয়া তরঙ্গের সহিত তরঙ্গের গ্রায় হৃদয়ে বিলীন হয়, তখন ভয়বিহ্বলা ভাষা আপনিই জড়ীভূত হইয়া যায়, কে আর তাহার কথা প্রকাশ করে? প্রকৃতি নীরব, কাব্য নীরব, কবিও তখন স্পন্দহীন ও নীরব। ভাবলহরী নীরবে উখিত হয়, নীরবে লীলা করে, এবং নীরবেই বিলয় পায়। মুগ্ধা বালা যেমন দর্পণে আপনার স্নন্দর ছবি দেখিয়া চকিত বয়নে চাহিয়া থাকে, জ্যোৎস্নাময়ী যামিনী যেমন আপনার স্নেহে আপনি হাদে, বনাস্ত-বায়ু যেমন আপনার হৃৎথে আপনি ক্রন্দন করে, কবিও তখন সেইরূপ আপনি পরিপূর্ণ হইয়া জীবন্মুতের গ্রায় আপনাতে আপনি নিমজ্জিত হন। কাহার নিকট কি কহিবেন, কে কি শুনিয়া কহিবে, কে নিন্দা করিবে, কে তাঁহার কথায় মুগ্ধ হইবে, কে অস্পষ্ট থাকিবে ইত্যাদি কোন চিন্তাই তাঁহার তদানীন্তন মনোময় জগতে স্থান প্রাপ্ত হয় না। ধর্ম অধর্ম, পাপ পুণ্য, স্তম্ভ হৃৎ, হর্ষ বিবাদ, প্রত্যক্ষ ও অপ্রত্যক্ষ, জীবন ও মৃত্যু সমস্তই তখন তাঁহার বোধগম্য থাকে না। তাঁহার নিজের অস্তিত্বও ক্ষণকালের জগ্ন বিলুপ্ত হয়। [নীরব কবি, প্রভাতচিন্তা]

পিরায়ীডিক বাক্যের নির্দিষ্ট সময়ান্তরে প্রবাহের উৎক্ষেপ ও পুনর্গতি, ভাবপ্রবাহ অল্পঘায়া স্বরগ্রামে আরোহ অবরোহ, উপমা উৎপ্রেক্ষা বিশেষণের সূত্রচর প্রয়োগ এই গদ্যরীতির বৈশিষ্ট্য। শব্দ-ব্যবহারে লেখকের রক্ষণশীলতা

লক্ষণীয়—স্রীপ্রত্যয়ের প্রয়োগ সহজেই চোখে পড়ে—‘ভয়বিহ্বলা ভাষা’ ‘জ্যোৎস্নাময়ী যামিনী’। ক্রিয়াপদের ব্যবহারে ততটা গোঁড়ামি নেই—‘পৰ্ববসিত হয়’, ‘উখিত হয়’, ‘প্রাপ্ত হয়’ যেমন আছে, তেমনি আছে ‘জড়ীভূত হইয়া যায়’, ‘চাহিয়া থাকে’, ‘বিচরণ করে’। ‘বিলয় পায়’ ও ‘বিলুপ্ত হয়’—দুই-ই আছে। মজার কথা, কালীপ্রসন্ন যে শব্দ-প্রয়োগের নিন্দা করেছেন (পূর্বে উদ্ধৃত), এখানে সেই শব্দই প্রয়োগ করেছেন ‘নিমজ্জিত’। পূর্বে বলেছিলেন এই শব্দ “কানে একটুকু বাজিয়াছে।”

[২] এই দুর্লভ মানবজীবন অনেকের পক্ষেই এক দুর্ব্বহ ভার। শোক নাই, দুঃখ নাই, ভোগ্যবস্তুর অভাব নাই, অন্তরূপ অভাবের তাড়না নাই ;—তহুপরি হৃদয় ক্ষুতিহীন, চক্ষু নিস্তেজ, মুখচ্ছবি বিষাদে মলিন। দিন যায়, রাত্রি আসে, রাত্রি যায় দিন আসে, আবার রাত্রি, আবার দিন,—আলোর পর অন্ধকার, অন্ধকারের পর আলো, সূর্য উঠিতেছে ও অস্ত যাইতেছে ;—এক, দুই, তিন করিয়া ঘটিকাযন্ত্রের অশ্রাস্তগতি লৌহহস্ত ঘুরিয়া আসিতেছে ও ঘুরিয়া যাইতেছে ; কিন্তু সময় কিছুতেই ফুরাইতেছে না, জীবনের অসহ্য ভার কিছুতেই কমিতেছে না, আত্মা কিছুতেই উৎসাহিত হইতেছে না। [হয় গোঁরী, তদেব]

বিষয়ের তটভূমিতে ভাবাবেগের প্রবল স্রোত এখানে আছড়ে পড়েছে। তরঙ্গোচ্ছ্বাস ও ধ্বনিরোল এখানে সবকিছুর উপরে প্রাধান্য লাভ করেছে।

[৩] হায়! যে দেশে স্তাবকতাই ক্রমশঃ বৃদ্ধি পাইতেছে, সে-দেশে কাহার আর কিসে সিদ্ধি হইবে? যে দেশে প্রত্যেকেই শতমস্ত্রে দীক্ষিত এবং মন্ত্ররক্ষায় সকলেই অশিক্ষিত, যাহাদিগের মধ্যে পরস্পর বিদ্বেষ ও আশ্ফালনের নাম উৎসাহ, চীৎকারের নাম উত্তম, অঞ্চলবায়ুসেবনের নাম আত্মোৎসর্গ এবং অবিচলিত নিদ্রার নাম অধ্যবসায়, তাহাদিগের আর ভরসা কোথায়? যাহারা প্রাতঃসূর্য্যের অভ্যুদয়ে যে কার্য্যের কল্পনা করে, সন্ধ্যা না হইতেই তাহার ফলভোগের জগ্গ ব্যস্ত হয়,—এক রাত্রিতেই রোম নিশ্চাপ করিতে চাহে, ঋক্ষদৃগেমের পূর্বেই জীবনের সকল ব্যাপার সম্পাদন করিয়া কীর্তিশৈলে আকৃষ্ট হইয়া বসে, তাহাদিগের আর আশা কি? তবে জনি না, কবে সাধকের পুনরুদয় হইবে,—কবে আবার সাধনা পুনঃ প্রবর্তিত হইয়া অন্ধকারকে আলোক দান করিবে? [সাধনা ও সিদ্ধি, তদেব]

দুটি হ্রস্ব (প্রথম ও চতুর্থ) বাক্যের মাঝখানে দুটি দীর্ঘ (দ্বিতীয় ও তৃতীয়) বাক্য স্থাপনা করে লেখক এখানে হ্রস্ব ও দীর্ঘ বাক্যের মধ্যে সংহতি রেখেছেন। প্রশ্নাত্মক বাক্যের দ্বারা লেখকের বিজ্ঞপাত্মক মনোভাব ও আক্রমণাত্মক ভঙ্গিটি স্পষ্ট ও তীব্র হয়ে উঠেছে। দ্রুতগতি ভাবোচ্ছ্বাস, শব্দাডম্বর ও অলংকারপ্রাচুর্য প্রশ্নাত্মক বাক্যের তটকে আঘাত করে উচ্ছ্রিত হয়েছে।

বাগ্মী কালীপ্রসন্নর এই গুণ, এই তাঁর দুর্বলতা।

১৭ দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর

সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর ‘আমার বাল্যকথা ও বোম্বাই প্রবাস’ (১৯১৫) গ্রন্থে তাঁর বড়দাদা দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৪০-১৯২৬) সম্পর্কে লিখেছেন :

‘পদ্যই বল, গদ্যই বল, বড়দাদার লেখার যে একটি মাধুর্য, প্রসাদগুণ, একটি বিশেষত্ব, একটি মৌলিকতা আছে তা তাঁর নিঃস্ব স্ব সম্পত্তি, অন্য কোথাও দেখা যায় না। দুঃস্থ দার্শনিক তত্ত্ব সকল অতি সহজ ভাষায় জলের ত্রায় প্রাঞ্জলভাবে লিখে যাওয়া তাঁর এক আশ্চর্য ক্ষমতা। তাঁর লেখা সকল যে পর্য্যন্ত নিরক্ষর সামান্য লোকেরও বোধগম্য না হয় সে পর্য্যন্ত তিনি সন্তুষ্ট থাকেন না। তাই কখন কখন আমরা দেখতে পেতুম তাঁর বড় বড় লেখা, যার কিছুমাত্র অক্ষর জ্ঞান নেই এমন লোককেও ডেকে শোনাতে তিনি উৎসুক—তাদের না শুনিয়ে তৃপ্ত হতেন না। যদিও তারা শোনবামাত্র ভাবগ্রহণ করতে পারত কিনা বলা শক্ত। এই সম্বন্ধে একটা মজার গল্প আছে। আমাদের একটি পুরাণো দাসী (শিশুকালে যে আমাকে মানুষ করেছিল), আমরা সকলে তাকে ‘কাল দাই’ বলে ডাকতুম—বড় দাদা তাকে তাঁর ‘স্বপ্নপ্রয়াণ’ থেকে একটি কবিতা শোনাচ্ছিলেন; তার কানে তা ঠাকুর দেবতার কথার মত কি যে স্খামাখা মিষ্টি লাগল সে ভক্তির সহিত গড় হয়ে প্রণাম না করে আর থাকতে পারলে না।’

বিখ্যাত ফরাসি নাট্যকার মলেআর তাঁর দাসীকে সত্ত্ব-রচিত নাটক পড়ে শোনাতেন,—এই গল্পটি এখানে মনে পড়ে যায়। সারল্য ও স্পষ্টতা—দ্বিজেন্দ্রনাথের লেখার বড়ো গুণ। যুক্তি শৃঙ্খলা ও প্রাঞ্জলতা—তাঁর রচনায় কি গড়ে কি পড়ে প্রাধান্য লাভ করেছে। স্তব্ধ স্বপ্নপ্রয়াণ কাব্যের (১৮৭৫) ভাষার আলোচনা থেকে আমরা অনায়াসে দ্বিজেন্দ্রনাথের গদ্য-ভাষায় উপনীত হতে পারি। দ্বিজেন্দ্রনাথের গদ্য ও পদের সদৃশ অংশের তুলনা থেকেই তাঁর গদ্য ভাষার প্রকৃতি বিচার করা সম্ভব।

(ক) ওঁ বলিতে বুঝায় ব্রহ্ম যিনি সর্বমুলাধার ।

অগণন দেবতা ইহাৱে দেয় পূজা উপহার ॥

(পণ্ডে ব্রাহ্মধর্ম, দশম অধ্যায়)

(খ) আমাদের দেশের সাধনের প্রধান মন্ত্র যেমন ওঙ্কার, সাধনের প্রধান লক্ষ্য তেমনি সত্যং জ্ঞানমনস্তং ব্রহ্ম, অর্থাৎ মোট সত্য । (নানাচিন্তা, সাধনের সত্য)

(গ) হস্ত তাঁর নাই কিন্তু করেন গ্রহণ ।

পদ নাই—করেন সর্বত্র বিচরণ ॥

চক্ষু নাই, দেখেন সমস্ত আণ্ড পিছু ।

কর্ণ নাই, শোনেন যে কহে যা কিছু ॥

গঠেন নিতি নিতি যার যা চাই ।

ব্রহ্ম তিনি সারাংসার সর্ব মূলাধার ।

(পণ্ডে ব্রাহ্মধর্ম, অষ্টম অধ্যায়)

(ঘ) তাঁহার চক্ষু নাই অথচ সব দেখিতেছেন, কর্ণ নাই অথচ সব শুনিতেছেন, হস্ত পদ নাই অথচ সব স্থানে উপস্থিত থাকিয়া সর্ব কার্য প্রবর্তনা করিতেছেন । (আর্থ ও বৌদ্ধধর্মের সংঘাত)

(চ) নিশি অবসান প্রায়

সুখে সবে নিদ্রা যায়

শয্যা কেহ ছাড়িতে না চায় ।

বা দিয়া হৃদয় মাঝে

মঙ্গল আরতি বাজে

পুণ্যগঙ্গী সমীরে নাচায় ॥

এ হেন সময়ে কবি

উঠিল চেতন লভি

বাহিরিল বাহির উত্তানে ।.....

মন্দ মন্দ বায়ু বহে

কবি মনে মনে কহে

আহা কি স্বন্দর এই স্থান ॥ (স্বপ্নপ্রয়াণ, উনশেষ

স্তবক)

(ছ) মনে কর শেষ বাক্যে একজন কবির ঘুম ভাঙ্গিয়া গেল । চারিদিকে

অন্ধকার দেখিয়া তাঁহার মন চঞ্চল হইয়া উঠিল।.....তাহার পরে যখন রজনীর অন্ধকারের মধ্য দিয়া দিবসের বিকাশ হইতে আরম্ভ হইল, এবং আর কিছুকাল পরে যখন সবিতাদেব হিরণ্যজ্যোতি প্রকাশ করিলেন, তখন কবির মনের স্বপ্নালোক জাগ্রত বিশ্বলোকে তন্ময়ীভূত হইয়া আনন্দে পরিণত হইল। (নানাচিন্তা)

এই তিনটি যুগ-উদাহরণ (ক-খ, গ-ঘ, চ-ছ) থেকে দ্বিজেন্দ্রনাথের গল্পধর্মী পদ্যভাষা ও গদ্যভাষার মিল লক্ষ্য করা যায়। যুক্তি, শৃঙ্খলা, প্রাজ্ঞতা, স্পষ্টতা, সারল্য এই ভাষার বৈশিষ্ট্য। এই ভাষার ভিত্তি লোকভাষা। বঙ্কিমী বিশেষণসমৃদ্ধ বর্ণাঢ্যভাষা ও রবীন্দ্রনাথের উপমা-উৎপ্রেক্ষা সমৃদ্ধ কাব্যধর্মী ভাষা, দুয়ের প্রভাব থেকেই দ্বিজেন্দ্রনাথের গল্পভাষা মুক্ত। পূর্ণাঙ্গ ক্রিয়াপদের ব্যবহার দেখে আমরা প্রতারিত হই, ভাবি এ বুঝি সাধু গদ্যরীতি। আসলে এ গল্পরীতি সাহিত্যিক কথ্যরীতি। কারণ চলতি ভাষার বাগ্‌বৈশিষ্ট্য, উচ্চারণভঙ্গী, মুখের ইডিয়াম, পদবিভাগ ও বাক্যসজ্জার বিশিষ্ট চণ্ড এই ভাষায় স্বীকৃতি লাভ করেছে। বাক্‌স্পন্দী গদ্যভাষা রূপে এই ভাষার প্রতিষ্ঠা। হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ও স্বামী বিবেকানন্দ, কালীপ্রসন্ন সিংহ ও উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ব্রহ্মবাক্তব উপাধ্যায় ও যোগেশ বিদ্যানিধির গদ্যভাষার সংঘাতী দ্বিজেন্দ্রনাথের গদ্যভাষা। এই গদ্য ভাষার ভিত্তি যে কথ্যভাষা, তা রবীন্দ্র-প্রমথ-সংস্কারসাধিত শিষ্ট ভাষা নয়।

কবি দ্বিজেন্দ্রনাথ ব্রাহ্মসমাজের স্রবক্তা, ভারতী-পত্রিকার সম্পাদক। তাঁর প্রতিভা বিচিত্রমুখী। কাব্যে গণিতে ভাষাতত্ত্বে দর্শনে কাগজের বাক্স ও বাংলা ক্ষিপ্ৰলিপি-অক্ষর-রচনায় তাঁর সমান কৌতূহল ও অধিকার ছিল। আত্ম-প্রতিষ্ঠায় উদাসীন, নির্লিপ্ত, অনাসক্ত দ্বিজেন্দ্রনাথ ইচ্ছা করলে বাংলা গদ্যের মহৎ শিল্পীরূপে স্বীকৃতি লাভ করতে পারতেন। কিন্তু স্বীকৃতি ও প্রতিষ্ঠা লাভের কোনো প্রয়াসই তাঁর চরিত্রে ছিল না। তাই তাঁর গদ্যরচনায় অর্থ-মনস্কতার ছাপ আছে।

লোকভাষার অনায়াসগতি ও সাবলীলতা, স্বাচ্ছন্দ্য ও নমনীয়তা দ্বিজেন্দ্রনাথের ভাষায় লক্ষ্যকরিত। বিশৃঙ্খলাপের মধ্যে যে সরসতা লঘুতা ও আটপোরে ভাব থাকে তা এই ভাষারীতির প্রাণ। এই রীতির প্যাটার্ন স্বভাবাহুগামী। এতে হতোমী ভাষার অলীলতা বা বীরবলী ভাষার কৃত্রিমতা নেই, গ্রাম্যতা ও শহুরেআনা নেই। বাংলা গদ্যকে গ্রাম্য পর্যায়ে না নামিয়ে ও কৃত্রিম শিষ্ট

পর্যায় না তুলে, কী ভাবে অনায়াসগতি প্রাঞ্জল সাবলীল সাহিত্যিক কথ্যভাষা-রূপে ব্যবহার করা যায়, তা দ্বিজেন্দ্রনাথ দেখিয়েছেন।

তঁার মুখ্য গদ্য রচনা : তত্ত্ববিদ্যা (চার খণ্ড ১৮৬৬-৬৯), গীতাপাঠ (রচনা ১৮৯৩। প্রকাশ ১৯১৫), নানা চিন্তা (১৯২০), প্রবন্ধমালা (১৯২০), চিন্তামণি (১৯২২)। কাব্য : মেঘদূত (১৮৬০), স্বপ্নপ্রয়াণ (১৮৭৫), কাব্যমালা (রচনা ১৮৮০-১৯০০। প্রকাশ ১৯২০)।

দ্বিজেন্দ্রনাথের গদ্যরীতির কালাহুক্রমিক নমুনা চয়নের আগে পুনর্বার স্মরণ করি, স্বপ্নপ্রয়াণ কাব্যের (১৮৭৫) ভাষা। কারণ এর কাব্যভাষায় আছে শ্রেষ্ঠ গদ্যরীতির ধর্ম—যুক্তিনিষ্ঠা ও প্রাঞ্জলতা। স্বপ্নপ্রয়াণের আগে ও পরে দ্বিজেন্দ্রনাথের গদ্যরচনা বঙ্কিম-যুগ থেকে রবীন্দ্র-যুগ পর্যন্ত, উনবিংশ থেকে বিংশ শতক পর্যন্ত বিস্তৃত। দ্বিজেন্দ্রনাথের কাব্যভাষার নমুনা থেকে আমরা অনায়াসে তঁার গদ্যভাষায় উত্তীর্ণ হই। তঁার গদ্যস্টাইলের পরিচয় কাব্যে পাই। নিম্নস্থ তিনটি শ্লোক তার উদাহরণ।—

(অ) আইল অদ্ভুতরস দল-সনে ;
লেঙচিয়া চাল-চলি লাফ দিয়া উঠে সিংহাসনে ।
কে যে কোথাকার ঠিক নাই তার
বলিলেন ঠেস দিয়া সহাস্ত-বদনে
মন্ত্রী আসি বলিল পেচক মুখ গস্তীর করিয়া ।

[শ্রীপুলিনবিহারী সেন সম্পাদিত স্বপ্নপ্রয়াণ (১৯৬৪), বিবাদপুর প্রয়াণ, পৃ ৬৭]

(আ) কিন্তু সখে মাটিকে ছাড়িয়া দিলে
শোভাশূন্য ভৌ ভৌ ছাড়া আর কিছু থাকে না নিখিলে
জানী জনে বলে
মাটিতেই ফলে
চতুরবরগ ফল ফলাতে জানিলে ।

[তদেব, বিলাসপুর প্রয়াণ, পৃ ৩৭]

(ই) পড়িল হু'এক ফৌটা কবির মাথায় ।
খোলে না যে ছাতা খানা একি হল দায় ॥

দ্বিতীয় তৃতীয় টানে খুলে গেল ছাতা ।

ভিজিবার দায় থেকে বেঁচে গেল মাথা ॥

[কবির বিপদ, কাব্যমালা]

এই তিনটি উদাহরণে সাধুভাষার পূর্ণাঙ্গ ক্রিয়াপদের ব্যবহার হয়েছে, এর চাল গদ্যের চাল—যুক্তি, প্রাঞ্জলতা ও চিন্তাশৃঙ্খলা। অথচ মৌখিক বাগ্‌বৈশিষ্ট্য এখানে স্বীকৃত, ঘরোয়া আটপোরে কথ্যরীতিরই প্রাধান্য।

দ্বিজেন্দ্রনাথের গদ্যভাষায় এইসব গুণেরই স্বীকৃতি।

[১] কেহ কেহ বলেন যে আমাদের আপনাদের জ্ঞান একেবারেই অকর্মণ্য, ঈশ্বরবিষয়ে শাস্ত্র যাহা বলে তাহাই শিরোধার্য! এক্ষণে আমার বক্তব্য এই যে, এই গ্রন্থখানি আদ্যোপান্ত পাঠ করিয়া ইহাদের কাহারো মনে যদি এই সত্যটি স্পষ্টরূপে প্রকাশ পায় যে, মুঢ়ভাবে নহে—অন্তের মতামতসাবে নহে—কিন্তু সম্পূর্ণ সজ্ঞানভাবে ও স্বাধীনভাবে, আমরা ঈশ্বরেতে বিশ্বাস স্থাপন করিতে পারি, ঈশ্বর বিষয়ে আমারদিগকে অন্তের মতামত অব্বেষণ করিয়া সারা হইতে হইবে না, আমাদের আপনাদের অন্তরেই সকল প্রশ্নের ঠিক উত্তর সুস্পষ্ট অক্ষরে মুদ্রিত আছে; বাহিরে আমরা পরাধীন বটি, কিন্তু অন্তরে আমরা স্বাধীন,—তাহা হইলেই আমি আমার সমস্ত পরিশ্রমকে সার্থক জ্ঞান করত যথোচিত কৃতার্থ হই। [তত্ত্ববিদ্যা, ভূমিকা, ১৮৬২]

‘ঈশ্বরেতে’, ‘আমারদিগকে’ পাঠ থাকা সত্ত্বেও এই গদ্যাংশের সারল্য ও প্রাঞ্জলতা অবশ্যস্বীকার্য। দ্বিজেন্দ্রনাথ গোড়া থেকে বক্ষিম-প্রভাবমুক্ত, কথ্যভঙ্গিম বাক্যরীতির আশ্রয় নিয়েছেন। সংস্কৃত সমাস ও সন্ধির বাহুল্য নেই, বিশেষণের সমারোহ নেই, অলংকারের প্রাচুর্য নেই। ‘প্রকাশ পায়’—ক্রিয়াপদের সারল্য লক্ষণীয়। কথ্যভঙ্গিটি এই সব ক্রিয়াপদে লক্ষ্য করা যায়—‘সারা হইতে হইবে না’, ‘আমরা পরাধীন বটি’, ‘কৃতার্থ হই’।

পরবর্তী উদাহরণগুলি গীতাপাঠ (রচনা ১৮৯৩। প্রকাশ ১৯১৫), নানাচিন্তা (১৯২০) ও প্রবন্ধমালা (১৯২০) থেকে গৃহীত। দ্বিজেন্দ্রনাথের বিশিষ্ট গদ্যরীতি এগুলিতে সমধিক পরিষ্কৃত। বাঙালির মুখের ভাষা—তার বিশিষ্ট উচ্চারণভঙ্গী ও পদবিন্যাস-কৌশল, তার বাগ্‌ধারা (ইডিয়ম ও প্রবাদ) ও বাক্যসজ্জারীতি, দেশীবিদেশী শব্দের সোৎসাহ ব্যবহার ও তৎসম-তদ্ভব-দেশী শব্দযোগে নোতুন শব্দ উদ্ভাবননৈপুণ্য—সবই এখানে শিল্পরূপ পেয়েছে। নিম্নলিখিত প্রয়োগগুলি এই বক্তব্যের সমর্থনে উদ্ধার করা যায়:—‘সাধন-

পদ্মানদী', 'গাছে কাঁঠাল গৌফে তেল', 'আমার সহা আছে ঢের', 'যাত্রীভায়ারা পৌটলা-পুঁটলি বাঁধিয়া প্রস্তুত হউন' (৩ সংখ্যক উদাহরণ) ; 'বলিয়া ক্যালাই ভাল', 'বলিয়া খালাস', 'কুমিরের আনাগোনা আরম্ভ হইয়াছে', 'কান দিয়া হুড়হুড় করিয়া বাহির হইয়া যায়', 'চোরা না শোনে ধর্মের কাহিনী', 'যে শেখে ঠেকিয়া শেখে', 'কোমর-জলের মহারথী', 'হাঁটু-জলের মহারথী' (৪ সংখ্যক উদাহরণ) ; 'লোকের চক্ষু ফুটিতে আরম্ভ করিল', 'উচু-দরের বায়ুপ্রধান শিক্ষক ছিলেন', 'মুখে যুঁয়ে পিত্তানল প্রজ্জ্বলিত হইয়া উঠিল'. 'ইয়ঙ্ বেঙ্গালের অকুর গজাইতে আরম্ভ করিল', 'ছোড়ার দল ও গৌড়ার দল' (৫ সংখ্যক উদাহরণ) ; 'বিনা-তৈলে একটি দীপ জলিতেছে' (২ সংখ্যক উদাহরণ) । এইসব কথ্যভঙ্গিম বিশিষ্টার্থক প্রয়োগ নিয়ন্ত্রিত গঢ়াংশগুলিকে সরস, প্রাঞ্জল, সরল ও আটপোরে রূপ দিয়েছে ।

[২] এ শাস্তিনিকেতন । আমার কুটীরে বিনা-তৈলে একটি দীপ জলিতেছে—ভগবদ্ গীতা । আমাদের দেশের মস্তকের উপর দিয়া এত যে বাত্যার উপর বাত্যা চলিয়া যাইতেছে—কিন্তু আশ্চর্য ঈশ্বরের মহিমা—উহার অটল জ্যোতি সেকাল হইতে একাল পর্য্যন্ত সমান রহিয়াছে ক্ষণকালের জ্ঞাণ্ড ক্ষুদ্র বা গ্লান হয় নাই । পশ্চিমের সমস্ত তত্ত্বজ্ঞান একত্র পুঞ্জীভূত হইয়া যত না আলোকচ্ছটা দিগ্দিগন্তরে বিস্তার করিতেছে আমাদের ঐ ক্ষুদ্র দীপের অপরাজিত শিখা সে সমস্তেরই উপরে মস্তক উত্তোলন করিয়া স্বর্গীয় মহিমায় দীপ্তি পাইতেছে । [গীতাপাঠ, স্মৃচনা]

[৩] আনন্দ সঙ্কে এ যাহা আমি কথা-প্রসঙ্গে বলিলাম এটা সাধন-পদ্মানদীর ওপারের কথা ; আমরা কিন্তু রহিয়াছি এপারে কারারুদ্ধ ; কাজেই, আমাদের পক্ষে ওরূপ উচ্চ আনন্দের কথাবার্তার আন্দোলন একপ্রকার 'গাছে কাঁঠাল গৌফে তেল' । এ-রকমের বাক্যবাণ আমার সহা আছে ঢের ; স্তবরাং উহা গ্রাহ্যের মধ্যে না আনিয়া আমার যাহা কর্তব্য মনে হইল তাহাই আমি করিলাম—যাত্রীরা পাছে নৌকাযোগে পদ্মানদী পার হইতে অনিচ্ছুক হন—এই জ্ঞাণ্ড পদ্মানদীর ওপার যে কিরূপ রমণীয় স্থান তাহা দূরবীণ-যোগে তাঁহাদিগকে দেখাইলাম । এখন নৌকা আরোহণ করিবার সময় উপস্থিত ; অতএব, যাত্রীভায়ারা পৌটলা-পুঁটলি বাঁধিয়া প্রস্তুত হউন । [তদেব, তৃতীয় অধিবেশন, শেষাংশ]

[৪] আমার শাস্ত্রে লেখে এই যে, হিতবাক্য লোকের মনোহারী হইবে

কি হইবে না তাহা ভাবিবার কোনো প্রয়োজন করে না—চোখ কান বুজিয়া তাহা বলিয়া ফালাই ভাল ; যে শোনে সে শুনিবে, যে না শোনে না শুনিবে ; তুমি তো বলিয়া খালাস ! তুমি যদি জানিতে পারিয়া থাক গঙ্গার ঘাটে কুমিরের আনাগোনা আরম্ভ হইয়াছে, তবে সে কথা শহরময় রাষ্ট্র করিয়া দেওয়া তোমার পক্ষে অবশ্য কর্তব্য । তবে এটা সত্য যে, জ্ঞানের হিতবাক্য কাহারো প্রাণে সহে না, তাহা এক কান দিয়া শ্রোতার মস্তিষ্ক-সদনে প্রবেশ করে—শুদ্ধ কেবল ভদ্রতার অল্পগ্রহে ভরসা করিয়া ; কিন্তু প্রবেশ করিয়া যখন দেখে যে, হৃদয়দ্বারে কপাট বন্ধ, তখন বসিতে না পাইয়া আর এক কান দিয়া হুড়হুড় করিয়া বাহির হইয়া যায় । মনস্তাত্ত্বিকর অহিত বাক্যের কুহকে ভুলিয়া রসাতলের অভিমুখে ধাবমান হইতেছে একুপ রূপাপাত্র আমি কত যে দেখিয়াছি তাহার সংখ্যা নাই, পরন্তু তাহাদের মধ্যকার একজনকেও আজ পর্যন্ত দেখিলাম না যে, সে কাহারো হিতবাক্য শুনিয়া সংশিক্ষা লাভ করিয়াছে । চোরা না শোনে ধর্ম্মের কাহিনী ! যে শেখে, সে ঠেকিয়া শেখে । বলিতেছি বটে ‘ঠেকিয়া শেখে’, কিন্তু কাহাকে বলে তাহা যদি শোনো, তবে তোমার মাথা হইতে পা পর্যন্ত শিহরিয়া উঠিবে ; ‘ঠেকিয়া শেখা’র আর এক নাম মৃত্যুমুখে প্রবেশ করা । দশজন স্নানবাড়ী গামছা কাঁধে করিয়া গঙ্গার ঘাটে আসিয়াছে দেখিয়া তুমি তাহাদিগকে উচ্চৈশ্বরে বলিতেছ ‘জলে নাবিও না—গঙ্গায় কুমির দেখা দিয়াছে ।’ পাঁচজন তোমার সে-কথা হাসিয়া উড়াইয়া দিয়া এক-কোমর জলে, আর-পাঁচজন তাহাদের পশ্চাৎ পশ্চাৎ এক-হাঁটু জলে নাবিয়া থমকিয়া দাঁড়াইল । কোমর-জলের মহারথীরা চকিতের মধ্যোই জল-গর্ভে অদৃশ্য হইয়া গেল—ইহারই নাম ঠেকিয়া শেখা । হাঁটু-জলের মহারথীরা দ্রুতগতি ডাঙায় উঠিল—ইহারই নাম দেখিয়া শেখা । [নানা চিন্তা, দেখিয়া শিগিব কি ঠেকিয়া শিখিব]

[৫] আমাদের দেশে প্রথম প্রথম অর্থোপার্জনই ইংরাজি শিক্ষার একমাত্র উদ্দেশ্য এবং প্রবর্তক ছিল । ইংরাজি শিক্ষাতে অর্থোপার্জন ছাড়া আর যে কোনো ফল দর্শিতে পারে, অর্থশতাব্দী পূর্বে আমাদের দেশে দুই একজন অসাধারণ মহাত্মা ব্যতিরেকে আর কেহই তাহা বিশ্বাস করিতেন না । ক্রমে ইংরাজি-শিক্ষার ফলের প্রতি লোকের চক্ষু ফুটিতে আরম্ভ করিল । হিন্দু কালেজ প্রতিষ্ঠিত হইল । হিন্দু কালেজে ডিরোজিও নামক একজন উচ্চ-দরের বায়ুপ্রধান শিক্ষক ছিলেন—তাহারই মুখের ফুঁয়ে পিত্তানল প্রজ্জলিত

হইয়া উঠিল। এই ক্ষুদ্র বীজ হইতে ইয়ঙ্ বেঙ্গালের অঙ্কুর গজাইতে আরম্ভ করিল। এই অঙ্কুর যখন কালক্রমে সতেজ হইয়া মাথা তুলিয়া দাঁড়াইল, তখন তাহা ইংরাজি ভাষায় ‘ইয়ঙ্ বেঙ্গালের দল’ এবং বাকালি ভাষায় ‘ছোঁড়ার দল’ উপাধি প্রাপ্ত হইল। অত্ৰকে উপাধি প্রদান করিতে গেলে আপনাকেও উপাধির ভার স্বন্ধে বহিতে হয়—এই গতিতে উপাধিপ্রদাতারাও একটি পান্টা উপাধিপ্রাপ্ত হইলেন—কি? না, গোঁড়ার দল। বঙ্গসমাজে, এইরূপে, দুই পক্ষের সৃষ্টি হইল—গোঁড়ার দল এবং ছোঁড়ার দল; গোঁড়ার দল এ-পক্ষ, এবং ছোঁড়ার দল ও-পক্ষ। [প্রবন্ধমালা, সামাজিক রোগের কবিরাজি চিকিৎসা]

সাহিত্যিক কথারীতির উজ্জল দৃষ্টান্ত এইসব উদাহরণ। এগুলি সর্বাংশে বন্ধিম ও রবীন্দ্র-প্রভাবমুক্ত। এর মূল লোকভাষা—দৈনন্দিন সংলাপ ও বাগবৈশিষ্ট্য থেকে এসেছে এর প্রাণশক্তি। দ্বিজেন্দ্রনাথ এই ভাষারীতির অন্ততম প্রধান শিল্পী।

১৮ হরপ্রসাদ শাস্ত্রী

বঙ্কিম যুগের তিন প্রধান গল্পলেখক দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ও স্বামী বিবেকানন্দ। দ্বিজেন্দ্রনাথ ও স্বামী বিবেকানন্দের গল্পভাষায় বঙ্কিম বা রবীন্দ্রনাথের কোনো প্রভাব পড়ে নি। আমরা লক্ষ্য করেছি দ্বিজেন্দ্রনাথ বঙ্কিমের বর্ণাঢ্য বিশেষণ-অলংকার-সমৃদ্ধ রীতির কাছে আত্মসমর্পণ করেন নি এবং রবীন্দ্রনাথ লিখতে শুরু করার আগেই চল্লিশোতীর্ণ দ্বিজেন্দ্রনাথের নিজস্ব গল্পরীতি প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। স্বামী বিবেকানন্দ গত শতকের শেষ দশকে মাত্র পাঁচখানি বাংলা কেতাব লেখেন, তখন রবীন্দ্রনাথের গল্প-রীতির নিজস্বতা বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে পবিত্রীকৃত হয় নি, এবং বঙ্কিম-যুগের অবশান ঘটছে। বঙ্কিমের মৃত্যু ও শিকাগো ধর্মসম্মেলন-অন্তে বিজয়ী সন্ন্যাসী বিবেকানন্দের ভারতে প্রত্যাবর্তন একই সময়ে ঘটেছে, কিন্তু তিনি বঙ্কিম-প্রভাব বা রবীন্দ্র-প্রভাব—কোনোটাকেই স্বীকার করেন নি। বিবেকানন্দের চলতি গদ্যরীতির উৎস তাঁর প্রবল সহাস্ত্র প্রাণবান ব্যক্তিত্ব। ধর্মসাধনা ও সমাজসংস্কারে তাঁর যে স্বকীয়তা ও সম্রাট-মহিমা, বাংলা গল্পচর্চায় সেই স্বকীয়তা ও বলদৃষ্ট পৌরুষ প্রকাশ পেয়েছে। দুঃখের বিষয় বাংলা গল্পভাষা এই বীর-সন্ন্যাসীর সম্পূর্ণ মনোযোগ লাভ কবে নি।

তৃতীয় জন হরপ্রসাদ শাস্ত্রী (১৮৫৩-১৯৩১) গল্পরীতিতে স্বকীয়তা দেখিয়েছেন। গল্পচর্চা শুরু করেছেন বঙ্কিমী রীতিতে, কিন্তু সেখানে আবদ্ধ থাকেন নি, দু দশকের মধ্যে স্বকীয় রীতিতে উপনীত হয়েছেন। সম্ভাব্যচন্দ্র-সম্পাদিত বঙ্গদর্শনে হরপ্রসাদের দুটি রচনা প্রকাশিত হয়—‘বান্ধীকির জয়’ নিবন্ধ (১৮৮০-৮১, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৮৮১) ও ‘কাঞ্চনমালা’ উপন্যাস (১৮৮২-৮৩, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৯১৬)। এই দুটি গ্রন্থে বঙ্কিমী-রীতির আধিপত্য। হরপ্রসাদের স্বকীয় গদ্যরীতি পরিষ্কৃত হল ‘বেনের মেয়ে’ উপন্যাসে (‘নারায়ণ’ পত্রিকায় প্রকাশিত ১৯১৮-১৯, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৯২০) ও শেষের দিকের লেখা প্রবন্ধনিচয়ে।

বাংলা ভাষার প্রতি হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর যে বিশেষ অহুসার ও প্রীতি ছিল, তার একটি প্রমাণ, তিনি ১৮৮০ খৃষ্টাব্দ থেকে বঙ্গদর্শন পত্রিকায় বাংলা ভাষাকে উচ্চ শিক্ষার বাহন করার পক্ষে আন্দোলন শুরু করেন। ‘কালেন্দ্রী শিক্ষা’ প্রবন্ধটি (বঙ্গদর্শন ভাদ্র ১২৮৭-সংখ্যায় প্রকাশিত) এর পরিচয় স্থল। ১৮৯১ খৃষ্টাব্দে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের শিক্ষাব্যবস্থায় বাংলা ভাষা প্রচলনের উদ্যোগ করেন বঙ্কিমচন্দ্র ; তখন হরপ্রসাদ ও আশুতোষ তাঁকে সমর্থন করেন, আশুতোষের প্রস্তাব সিনেটে গৃহীত হয়। সাহিত্যের আদর্শ ভাষা সম্পর্কেও হরপ্রসাদ অভিমত দিয়েছিলেন। ‘বাঙ্গালা ভাষা’ প্রবন্ধে (বঙ্গদর্শন ১২৮৮-সংখ্যায় প্রকাশিত) তিনি ভাষাব্যবহার সম্পর্কে বক্তব্য উপস্থিত করেছিলেন। সাধু বা সংস্কৃত, অসাধু বা প্রাকৃত—ভাষার ক্ষেত্রে এরূপ জাতিভেদ তিনি অগ্রাহ্য করেন ; স্টাইলের উপযোগিতাই তাঁর কাছে বড় কথা, এ বিষয়ে কোন গোঁড়ামির প্রশ্রয় দেন নি।

হরপ্রসাদ শাস্ত্রী নৈহাটির নৈয়ায়িক পণ্ডিত-বংশের সন্তান। সংস্কৃত গ্রন্থ-শাস্ত্র ও পাশ্চাত্য লজিক দুই-ই তিনি আয়ত্ত করেছিলেন। তাঁর মন নৈয়ায়িক মন। হুতবাং তাঁর গুণভাষায় যুক্তি শৃঙ্খলা ও বিচার প্রাধান্য লাভ করেছে। এবিষয়ে গুরু বঙ্কিমের সঙ্গে তাঁর মিল আছে। বঙ্কিমের মনও যুক্তিনিষ্ঠ মন, যুক্তিশৃঙ্খলা ও বিচারে তাঁরও প্রবল অহুসার।

কিন্তু হরপ্রসাদ এখানেই ক্ষান্ত হন নি। বাংলা গুণবীতির মূলে তিনটি মৌলিক রীতির সন্ধান তিনি পেয়েছেন (‘বাঙ্গালা ভাষা’ প্রবন্ধ)। তাঁর মতে এগুলি হল—ফারসিবহুল আদালতী রীতি, সংস্কৃতবহুল পণ্ডিতী রীতি, আর উভয়ের মধ্যগা বিষয়ী লোকের রীতি। শেষোক্ত রীতিই হরপ্রসাদের রীতির বনিয়াদ।

বিষয়ী লোকের রীতিটি কী ? ‘তিন-চারশ’ বছর আগেকার চিঠিপত্র দলিল-দস্তাবেজে যে রীতি ব্যবহৃত হত, তা-ই বিষয়ী লোকের রীতি। এই ভাষারীতিকে সহজে ও সার্থকভাবে মনন ও আবেগের ভাষায় রূপান্তরিত করা যায়। নৈয়ায়িক হরপ্রসাদ এই রীতিকে আত্মসাৎ করে স্বকীয় রীতিরূপে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। এর উপর ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের মুনশী ও পণ্ডিতদের, বিভাগাগর ও বঙ্কিমের হাত পড়ে নি। এই রীতিকে বিভাগাগর সংস্কৃত শব্দ ও ইংরেজি বাক্যাদর্শ মারফৎ সংস্কার করে সাহিত্যিক সাধু গুণরীতিরূপে প্রতিষ্ঠিত করেছিলেন। বঙ্কিম ও রবীন্দ্রনাথ উত্তরাধিকার স্বত্রে একেই গ্রহণ

করেছেন। কালীপ্রসন্ন সিংহ বিদ্যাসাগরী রীতিতে মহাভারত-অনুবাদ করেছেন, কিন্তু হতোম প্যাচার নকশায় কথ্যরীতির আশ্রয় নিয়েছেন। এই কথ্যরীতির উৎস ঐ বিষয়ী রীতি। দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ও স্বামী বিবেকানন্দ একেই অবলম্বন করলেন।

এই বিষয়ী রীতির ভিত্তি যুক্তিধর্মী গদ্য। যুক্তিশৃঙ্খলা ও বিচারবুদ্ধি একে নিয়ন্ত্রণ করে। ঋজুতা, সারল্য ও স্বচ্ছতা এই রীতির গুণ। এই রীতিকে সাধু গদ্যরীতি মনে করলে ভুল হবে। ক্রিয়াপদের রূপ বাহ্যত এক হলেও বিদ্যাসাগরী ও বঙ্কিমী রীতির সঙ্গে এই রীতিব মূলত পার্থক্য আছে। হরপ্রসাদী রীতির প্রকৃতি-বিচার কবলেই এই পার্থক্য অনুধাবন করা যাবে।

পূর্ণাঙ্গ ক্রিয়াপদ সত্ত্বেও এই রীতি সাহিত্যিক কথ্যরীতির প্রকৃষ্ট উদাহরণ। দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, স্বামী বিবেকানন্দ ও হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর রচনায় এই রীতির পূর্ণ প্রতিষ্ঠা। সর্বনাম ও ক্রিয়াপদের লঘুকরণ কথ্যরীতির প্রধান লক্ষণ নয়। দৈনন্দিন জীবনের ইডিয়ম, বাগ্‌বৈশিষ্ট্য, বাক্যাগঠনের নোতুন রীতি, শব্দ ও পদবিজ্ঞাসের রূপান্তর, আটপোরে ঢঙ, বিশ্রান্তালাপের স্বর কথ্যরীতির প্রধান লক্ষণ। বাঙালির মুখের ভাষায় বাক্যরীতির নানা বৈচিত্র্য লক্ষ্য করা যায়, সেগুলির শিল্পরূপ এই কথ্যরীতিতে প্রতিফলিত হয়েছে।

হরপ্রসাদের গদ্যরীতির ক্রম-বিবর্তন অনুসরণ করে এখন আমরা তাঁর স্বকীয় রীতির প্রকৃতি-বিচারে অগ্রসর হবো।

[১] গানে মুগ্ধ কে নয়? যখন সামান্য মনোযোগক তান ছাড়িয়া গায়, তখন কে না মুগ্ধ হয়? তাহা অপেক্ষা যখন অন্তরের উল্লাসে প্রাণ খুলিয়া গিয়া গান বাহির হয়, তখন আরও মধুর হয়, যে গীত বুঝে সে আরও মুগ্ধ, যে গীতের ভাব বুঝে সে আরও মুগ্ধ হয়, গীতে যদি শুধু কাণ না ভরিয়া মনও ভরাইতে পারে, তাহা হইলে সে গীতে লোকে উন্মত্ত হয়। আজি ঋতুগণ গায়ক, জন্মভূমিদর্শনে পুলকে পূবিত হইয়া গাইতেছেন, হৃদয় উল্লাসে ভরিয়া উঠিয়াছে। তাঁহারা আবার বহুকাল পরে সেই চতুর্দশি-তরঙ্গ বাহু-কালিত-চরণা চির-নীহার-ধবলোরত-প্রাচীনা স্নজলা স্নফলা জননী জন্মভূমির দর্শন পাইয়াছেন। বশিষ্ঠ, বিশ্বামিত্র ও বাল্মীকি শ্রোতা, তাঁহারা শুনিতেন, বুঝিতেন, ভাবগ্রহ করিতেছেন। কাণ, মন, প্রাণ ভরিয়া উঠিতেছে। বাহির ইন্দ্রিয় কাণে প্রবেশ করিয়াছে। মন ও প্রাণ কাণে উঠিয়াছে। জ্ঞান,

চৈতন্ত হত। তাঁহারা গায়কে মুগ্ধ, গায়কের ভাবে মুগ্ধ, গানে মুগ্ধ, স্বরে মুগ্ধ, আর স্বরের ভাবে আরও মুগ্ধ। [বাঙ্গালীকির জয়, ১৮৮১]

বঙ্কিমচন্দ্রের শেষ পর্বের কথা-গদ্যের প্রভাব এখানে স্পষ্ট। পীরিয়ডিক ও কনডেসড বাক্যগঠনে, তৎসম-শব্দযোগে সমাস নির্মাণে, দীর্ঘ বাক্য ও হ্রস্ব বাক্যের সমাবেশে, বিশেষণ ও উপমার সুপ্রচুর ব্যবহারে বঙ্কিমী প্রভাব অনায়াসলক্ষণীয়। প্রশ্নাত্মক বাক্যের দ্বারা অহুচ্ছেদ-সূচনাও বঙ্কিম-প্রভাবের ফল।

[২] এমন মিল কেহ কোথাও দেখিয়াছ কি ? হৃদয়ে হৃদয়ে প্রেমভোরে বাধা দেখিয়াছ কি ? নয়নের আড় হইলে হৃদয়তন্ত্রী ছিঁড়িয়া যায় দেখিয়াছ কি ? নয়নে নয়নে এক হইলে প্রাণ কাড়িয়া লয় দেখিয়াছ কি ? না দেখিলে সব অন্ধকার হয় দেখিয়াছ কি ? নয়নে শরৎ-জ্যোৎস্না, কর্ণে সুধাধারা, স্পর্শে অমৃতত্বদ, আর হৃদয়ে মহামোহ, এমন মিল দেখিয়াছ কি ? অপার, অগাধ, অনন্ত, প্রশান্ত, নির্মল স্বচ্ছ বারিধির সহিত অপার, অগাধ, অনন্ত, প্রশান্ত, নির্মল, স্বচ্ছ আকাশের মিল দেখিয়াছ কি ? তেমনি অপার, অগাধ, অনন্ত, প্রশান্ত, নির্মল, স্বচ্ছ প্রেমরাশির সহিত অপার, অগাধ, অনন্ত, প্রশান্ত, নির্মল, স্বচ্ছ প্রেমরাশির মিল দেখিয়াছ কি ? যখন আবার সেই অপার, অগাধ, অনন্ত, প্রশান্ত, নির্মল, স্বচ্ছ প্রেমরাশিহীন পরস্পর সংঘাতে বিক্ষুব্ধ হয়, তখন সেই অনন্ত সমুদ্রে আকাশস্পর্শী তরঙ্গ উঠে দেখিয়াছ কি ? আবার যখন অদর্শনে অনন্ত আকাশে ভীষণ ঝটিকা উঠে, যখন ঝটিকায় অনন্ত আকাশ ও অনন্ত সমুদ্রে একটা প্রকাণ্ড কাণ্ড উপস্থিত করে, তখন দেখিয়াছ কি ? [কাঞ্চনমালা ১৮৮২]

বঙ্কিমী কথা-গদ্যের প্রভাব এখানে অতিস্পষ্ট। সেই প্রশ্নাত্মক বাক্যের ব্যবহার, সেই মধ্যম-পুরুষে পাঠক-সম্বোধন, সেই নির্বাচিত বিশেষণমালার একটিমাত্র সাধু ক্রিয়াপদের পৌনঃপুনিক ব্যবহার, সেই বিশেষণ ও উপমার প্রাচুর্য। এখানে হরপ্রসাদের স্বকীয়তা নেই, তিনি বঙ্কিমী কথাগতের অনুসারী মাত্র।

[৩] ক্রমে জাল তারাপুকুরের মাঝামাঝি আসিয়া পৌঁছিল। তখন সূর্য্যদেবের রাঙা কিরণও আসিয়া তারাপুকুরের জল সোনার রং করিয়া দিল। কিন্তু এ কি ? জাল যে, আর টানা যায় না। জালের তলায় এত মাছ গড়িয়াছে যে, দুই নৌকার জেলেরাই জাল টানিয়া উঠাইতে পারিতেছে না।

তখন জালের দড়ি নোল করিয়া দেওয়া হইল। কতকগুলি মাছ ঘাই দিয়া লাফাইয়া জালের পিছনে গিয়া পড়িল। তাহারা যখন লাফায়, তখন বোধ হইতে লাগিল যেন রূপার মাছ-বৃষ্টি হইতেছে। মাছগুলো রূপার মত সাদা, মাজা রূপার মত চক্চকে, একটার পর আর একটা পড়িতেছে। চক্চকে রূপার রঙের উপর সূর্য্যের সোনালি রং পড়িয়া গিয়াছে। সে রঙের মেশামিশিতে এক অপূর্ণ শোভা। জাল হাল্কা হইল, আবার জালটানা আরম্ভ হইল। ক্রমে জাল আসিয়া অপর পারে পৌছিল। এইবার জাল গুটান আরম্ভ হইল। মাছেদের এইবার মরণ-কামড়। যত জাল গুটাইয়া আনিতে লাগিল, তাহাদের লাফালাফি ততই বাড়িতে লাগিল। রূপার ঝকঝকানিও ক্রমে উজ্জল, উজ্জলতর, উজ্জলতম হইয়া আসিল। ক্রমে তারাপুকুর যেন একপেশে হ'য়ে দাঁড়াইল। পূর্ব, পশ্চিম, দক্ষিণ পাড়ে কোথাও লোক নাই। যেখানে জাল সেইখানেই লোক। একদিকে যেমন মাছের ঘণ্ণপানি, আর একদিকে তেমনি লোকের কলরব। [বেনের মেয়ে, ১২২০]

হয়প্রসাদের স্বকীয় রীতি এই অংশে পূর্ণ গৌরবে প্রতিষ্ঠিত। পূর্ণাঙ্গ সাধু ক্রিয়াপদের ব্যবহার আছে বটে, কিন্তু সমস্ত বর্ণনায় এমন একটা আটপোরে ঢঙ আছে যে ঐ ক্রিয়াপদ বাধা সৃষ্টি করে না। পদবিজ্ঞান ও বাক্যবিজ্ঞানে কথ্যভঙ্গীরই প্রাধান্য। বাক্য হ্রস্ব থেকে হ্রস্বতর হয়েছে। এখানে ক্রিয়াপদের সরলতম রূপটি ব্যবহৃত, কোথাও-বা ক্রিয়াপদের বিলুপ্তি। ব্যালালড বাক্যের ব্যবহার অনায়াসলক্ষ্যীয়, তার ফলে বাক্যে গতিবেগ সঞ্চারিত হয়েছে। শব্দব্যবহারে ঔদার্য লক্ষ্যীয়—পাশাপাশি তৎসম, তদ্ভব ও দেশী শব্দ ব্যবহৃত। 'নোল', 'ঘাই', 'ঝকঝকানি', 'ঘণ্ণপানি' প্রভৃতি দেশী শব্দ, 'মরণ-কামড়' বাংলা ইডিয়ম এবং 'সোনালি', 'রাঙা', 'মেশামিশি' প্রভৃতি তদ্ভব শব্দ খাপ খেয়ে গেছে 'উজ্জলতম', 'সূর্য্যদেব' প্রভৃতি তৎসম শব্দের সঙ্গে। সংস্কার সাধিত বিজ্ঞানাগরী গল্প থেকে নয়, লোকভাষা থেকে এই গল্পরীতির উদ্ভব। এই রীতি স্বভাবজ।

[৪] বেনের মেয়ে ইতিহাস নয়, স্মৃতির ঐতিহাসিক উপজ্ঞানও নয়। কেননা, আজকালকার 'বিজ্ঞানসঙ্গত' ইতিহাসের দিনে পাথুরে প্রমাণ ভিন্ন ইতিহাসই হয় না। আমাদের রক্তমাংসের শরীর, আমরা পাথুরে নই, কখনো হইতেও চাই না। বেনের মেয়ে একটা গল্প। অল্প পাঁচটা গল্প যেমন আছে, এও তাই। তবে এতে একালের কথা নাই। সব সেই কালের, যে কালে

বাঙালীর সব ছিল। বাংলার হাতী ছিল, ঘোড়া ছিল, জাহাজ ছিল, ব্যবসায় ছিল, বাণিজ্য ছিল, শিল্প ছিল, কলা ছিল। [কাহিনী-সূচনা, বেনের মেয়ে]

এই গতাংশে হরপ্রসাদের নিজস্ব রীতিটি বিশুদ্ধরূপে পাই। এখানে আটপোরে অস্তরঙ্গ বিশ্রান্তালাপের সুরের প্রাধাত্য। সাধু ক্রিয়াপদ (‘হইতেও চাই না’) কোনো বাধা সৃষ্টি করে নি। ঠিক দৈনন্দিন সংলাপের ভঙ্গী, অথচ শিল্পরূপায়িত। কথ্যরীতি এর প্রাণ। বীরবলী রীতির কৃত্রিমতা ও চাতুরী, আলালী রীতির গুরুচণ্ডালী গ্রাম্যতা, ছতোমো রীতির পৌগণ্ডোচিত চাপল্য ও অঙ্গুলতা এখানে নেই, বিবেকানন্দ ও দ্বিজেন্দ্রনাথের গন্তরীতির সঙ্গে এর তুলনা চলে। “এ ভাষা শিক্ষিত অশিক্ষিত সকলেই অনায়াসে বুঝিতে পারে। খাঁটি সংস্কৃতর সঙ্গে খাঁটি দেশির মেলবন্ধন সামান্য প্রতিভার লক্ষণ নয়।” (শ্রী প্রমথনাথ বিশী, বাংলার লেখক ১, ১৩৫৭)। এখানে সেই প্রতিভার পরিচয় পাই।

খাঁটি বাংলা কথ্যভাষা বেনের মেয়ে-র ভাষার ভিত্তি। কথ্যভাষাকে যদি তার অনায়াসগামিতা, ক্ষিপ্ৰচারিতা, স্বাভাবিক সাচ্ছন্দ্য সমেত শিল্পগুণোপেত করে নেওয়া যায়, তাহ’লেই হরপ্রসাদের এই ভাষাকে পাই। এখানে মুখের ভাষাই আদর্শ, বাক্‌স্পন্দন অপ্রতিহত, চলার ঢঙটি স্বভাবগত। হরপ্রসাদের এই ভাষা সম্পর্কেই রবীন্দ্রনাথ মন্তব্য করেছিলেন, ‘তার রচনায় খাঁটি বাংলা যেমন স্বচ্ছ ও সরল এমন তো আর কোথাও দেখা যায় না।’

একালে হরপ্রসাদের ভাষারীতির অনুমারী লেখক বলে দুজনের নাম করা যায়—শ্রী সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ও শ্রী প্রমথনাথ বিশী।

বাংলা গদ্যসাহিত্যে কথ্যরীতির রূপ ও বৈচিত্র্য ষাঁদের কলমে ধরা দিয়েছে তাঁরা হলেন কালীপ্রসন্ন সিংহ, স্বামী বিবেকানন্দ, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, ব্রহ্ম-বান্ধব উপাধ্যায়, যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যানিধি, গিরিশচন্দ্র ঘোষ ও উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়। কথ্যরীতি বলতে বাঙালির মুখের ইডিয়ম নির্ভর যে রীতি তাকেই ইঙ্গিত করছি। পূর্ণাঙ্গ ক্রিয়াপদ ও সর্বনামের রূপভেদের উপর সাধু বা কথ্যরীতি নির্ভরশীল নয়, এই সত্য বিস্মৃত হলে চলবে না।

বিদ্যাসাগর, বঙ্কিম, রবীন্দ্রনাথ ও প্রথম চৌধুরী যে সাহিত্যিক গদ্যরূপটি নির্মাণ করেছিলেন, তা মূলত সাধুভাষা। কথ্যভঙ্গি তাঁরা গ্রহণ করেন নি। বিদ্যাসাগর যে রীতিটি গ্রহণ করেছিলেন তা কথ্যরীতিনির্ভর নয়, শিষ্ট সাধু রীতি। বঙ্কিম, রবীন্দ্রনাথ ও প্রথম চৌধুরী সেই শিষ্ট সাধু রীতির উত্তরোত্তর সংস্কার সাধন করেছিলেন।

এই সাধু রীতিকেই হরপ্রসাদ শাস্ত্রী বলেছেন বিষয়ী লোকের ভাষা। তিন চারশ বছর পূর্বেকার চিঠিপত্র দলিল-দস্তাবেজে এই রীতি ব্যবহৃত হত। এই সাধু গদ্যভাষা কৃত্রিম ভূঁইফোড় ভাষা নয়। প্রশ্ন উঠবে তা'ই যদি হয় তবে ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের অধ্যক্ষ কেরী, তাঁর সহকর্মী পণ্ডিত মুনশীরা যে গদ্যভাষা নির্মাণ করলেন, তা কোন্ ভাষা? তা এই বিষয়ী লোকের ভাষা। সপারিষদ কেরী তা সৃষ্টি করেন নি, তবে তাকে আধুনিক কালের উপযোগী করে তুলেছেন। বিষয়ী লোকের ভাষাই ষোড়শ শতক থেকে ঊনবিংশ শতক পর্যন্ত প্রবাহিত হয়েছে চিঠিপত্র দলিল-দস্তাবেজের পথে। ইংরেজ-আগমনের কলে তার সংস্কারসাধন হয়েছে। বিদ্যাসাগর তাকে ইংরেজি বাক্যের আদর্শে সার্থ-পর্ব ও স্বাস-পর্ব অমুখ্যায়ী গড়ে তুলেছেন। যা ছিল একান্তভাবে বিষয়ী লোকের ভাষা, তা হয়ে উঠল সাহিত্যিক গদ্যভাষা। বিদ্যাসাগরের হাত থেকে তা বঙ্কিমচন্দ্র নিয়েছেন, বঙ্কিমের হাত থেকে রবীন্দ্রনাথ গ্রহণ করেছেন ও উত্তরোত্তর সংস্কারসাধন করেছেন।

অপর যে রীতি, তা প্রাকৃত রীতি, কথ্য রীতি, চলিত রীতি। কলকাতায় যে বৈষ্ণবভাষ্যতার পত্তন হল উনবিংশ শতকে, তার অবলম্বন ছিল কক্‌নি ভাষা। ব্যঙ্গ বঙ্গ বিজ্ঞপের ভাষারূপে এর উপযোগিতা অচিরে প্রমাণিত হল এবং সাধুগদ্যরীতির পাশাপাশি এর একটা ধারা সমান্তরালভাবে প্রবাহিত হ'ল। গত শতকের তৃতীয় দশকে সাময়িকপক্ষে, ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়, গৌরীশংকর তর্কবাগীশ ও ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের রচনায় ব্যঙ্গপ্রধান শানিত তীক্ষ্ণধার কথ্যভঙ্গিম চলিত গদ্যভাষা ধীরে ধীরে সাব্যস্ত হয়ে উঠল। পরে বিদ্যা-সাগরের বেনামী রচনায় এর স্বীকৃতি ঘটল।

বিদ্যাসাগর সাধু রীতির গদ্য লিখেছেন। কিন্তু বেনামী রচনায় (কল্পচিৎ উপযুক্ত ভাইপোস্ত-প্রণীত অতি অল্প হইল ১৮৭৩, আবার অতি অল্প হইল ১৮৭৩, ব্রজবিলাস ১৮৮৪) চলিত রীতির স্বীকৃতি আছে। বিদ্যাসাগরের আগেই ব্যঙ্গবিজ্ঞপাত্মক রচনার যোগ্যতম বাহনরূপে চলিত রীতির গদ্য ব্যবহৃত হয়েছে। 'অর্থাত্তজা'য় হঠাৎ-বাবুদের মর্কটলীলাকে কশাঘাত করা হয়েছে, 'সম্বাদকৌমুদী' (১৮২১) ও 'সমাচারচন্দ্রিকা'য় (১৮২২) ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় হঠাৎ-বাবু ও তাদের মোসাহেবদের কীতিকলাপ বর্ণনা করেছেন (দ্রষ্টব্য কলিকাতা কমলালয় ১৮২৩, নববাবুবিলাস ১৮২৫, নববিবি-বিলাস ১৮৩১)। কালীপ্রসন্ন সিংহ 'হুতোম প্যাচার নকশা'য় (১৮৬২) ঠনঠনের হঠাৎ-অবতারদের বাদ্ধচিত্র অংকন করেছেন। সোমপ্রকাশে (১ জ্যৈষ্ঠ ১২৭৯ বঙ্গাব্দ ১৮৭২) 'সামাজিক লোফার'দের ব্যঙ্গোজ্জল ছবি আঁকা হয়েছে।

এই সব বিজ্ঞপাত্মক কাহিনী ও চিত্রের বাহন যে গদ্যভাষা তা মূলত কথ্যরীতি-আশ্রয়ী। সাংবাদিক গল্প এর ভিত্তিভূমি। এই গদ্যভাষা ক্ষিপ্ৰচারী, নোতুন শব্দ উদ্ভাবন-নিপুণ, লঘু, নমনীয় ও দৈনন্দিন জীবননির্ভর। সর্বকার্ণে ব্যবহারযোগ্যতা ও সর্বজনবোধগম্যতা এর লক্ষ্য। চলিত ভাষা এর ভিত্তিভূমি।

সাহিত্যে এই রীতির প্রথম সূচনা করলেন কালীপ্রসন্ন সিংহ, তাকে শ্রী ও মর্দাদা দিলেন স্বামী বিবেকানন্দ। বিদ্যাসাগর, কালীপ্রসন্ন (এমন-কি সাধু-চলিত-মেশানো গুরুচণ্ডালী আলালী গদ্যভাষার রচয়িতা প্যারীচাঁদ মিত্র ওরফে টেকচাঁদ ঠাকুর) কথ্যরীতির গদ্যকে কেবল লঘু রচনায়, ব্যঙ্গবিজ্ঞপের ক্ষেত্রে ব্যবহার করলেন, সর্বকর্মে ব্যবহার করেন নি, গুরু রচনায় সাধু

গল্পরীতির আশ্রয় নিয়েছেন। বিভাসাগরের প্রধান রচনাসমূহ, প্যারীচাঁদ মিত্রের রামায়ণজিকা (১৮৫৪), ষৎকিঞ্চিৎ (১৮৬৫) ও অভেদী (১৮৭১), কালীপ্রসন্ন সিংহের পুরাণসংগ্রহ (মহাভারতের গদ্যাভুবাদ ১৮৬০-৬৬) সাধু গদ্যরীতিতে রচিত। ‘আলালের ঘরের দুলাল’ (১৮৫৮) ও ‘বামাতোষণী’ (১৮৮১) গ্রন্থে প্যারীচাঁদ কাহিনীর প্রত্যক্ষ উজ্জ্বল মুখের ভাষা ব্যবহার করেছেন, কিন্তু পুরোপুরি চলিত ভাষার আশ্রয় গ্রহণ করেন নি। কালীপ্রসন্ন সামাজিক বিজ্ঞপাত্রক রচনায় হতোমী ভাষা ব্যবহার করেছেন, তা পুরোপুরি কলকাতাই কক্ণি; স্ন্যাং ও অল্পলৈ শব্দ তাতে আছে; কিন্তু তিনি সর্বকর্মে চলতি ভাষাকে ব্যবহার করেন নি।

সর্বকর্মে কথ্যভাষাকে পুরোপুরি ব্যবহার করেছেন ও তার পক্ষে ওকালতি করেছেন স্বামী বিবেকানন্দ (১৮৬৩-১৯০২)। তাঁর আগে কোনো বাঙালি সাহিত্যিক চলতি ভাষার পক্ষে এই ওকালতি করেন নি :

‘চলতি ভাষায় কি আর শিল্পনৈপুণ্য হয় না? স্বাভাবিক ভাষা ছেড়ে একটা অস্বাভাবিক ভাষা তয়ের করে কি হবে? যে ভাষায় যেরে কথা কও, তাতেই ত সমস্ত পাণ্ডিত্য গবেষণা মনে মনে কর; তবে লেখবার বেলা ও একটা কি কিছুতকিমাকার উপস্থিত কর?.....স্বাভাবিক যে ভাষায় মনের ভাব আমরা প্রকাশ করি, যে ভাষায় ক্রোধ দুঃখ ভালবাসা ইত্যাদি জানাই, তার চেয়ে উপযুক্ত ভাষা হতেই পারে না।’ [ভাব্‌বার কথা]

এই কথা স্বামী বিবেকানন্দ বলেছেন ১৯০০ খৃষ্টাব্দে।

বিবেকানন্দের চলতি-ভাষা-আশ্রয়ের গুরুত্ব আরো বাড়ে যদি সেদিনের গল্পচর্চার পটভূমিতে একে বিচার করি। তখন গল্পসাহিত্যে বঙ্কিমের রাজত্ব। রবীন্দ্রনাথের ‘য়ুরোপ-প্রবাসীর পত্র’ (১৮৮১) চলতি ভাষায় লিখিত ও প্রকাশিত, কিন্তু তা ব্যক্তিগত পত্র, প্রকাশ্য সাহিত্যচর্চা নয়। এই গ্রন্থের ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথের বিধা ও সংশয় পরিস্ফুট :

‘বন্ধুদের দ্বারা অনুরুদ্ধ হইয়া এই পত্রগুলি প্রকাশ করিলাম। প্রকাশ করিতে আপত্তি ছিল; কারণ কয়েকটি ছাড়া বাকী পত্রগুলি ভারতী-র উদ্দেশে লিখিত হয় নাই।’

স্বামী বিবেকানন্দ ১৯০০ খৃষ্টাব্দে যে-কথা বলেছেন, প্রথম চৌধুরী লে-কথাই বললেন দু বছর পরে—

‘যতদূর পারা যায়, যে ভাষায় কথা কই সেই ভাষায় লিখতে পারলেই

লেখা প্রাণ পায়। আমাদের প্রধান চেষ্টার বিষয় হওয়া উচিত কথার ও লেখার ঐক্য রক্ষা করা, ঐক্য নষ্ট করা নয়।’ [কথার কথা, ১০০২ জ্যৈষ্ঠ বীরবলের হালখাতা। প্রবন্ধ সংগ্রহ ১]

বিবেকানন্দ ঐ প্রবন্ধেই বলেছেন :

‘যখন দেখতে পাচ্ছি যে, কলকাতার ভাষাই অল্পদিনে সমস্ত বাংলা দেশের ভাষা হয়ে যাবে, তখন যদি পুস্তকের ভাষা এবং ঘরে কথা কওয়া ভাষা এক করতে হয়, ত বুদ্ধিমান অবস্থাই কলকাতার ভাষাকে ভিত্তিস্বরূপ গ্রহণ করবেন।’

সংস্কৃত ভাষা বাংলার প্রধান আশ্রয়, কিন্তু সংস্কৃতের অমুকরণ বাংলা ভাষার কাম্য নয়,—এ কথাটা বিবেকানন্দ জোরের সঙ্গে বললেন :

‘যখন মানুষ বেঁচে থাকে তখন জেস্ত কথা কয়, মরে গেলে মরা-ভাষা কয়। যত মরণ নিকট হয়, নতন চিন্তাশক্তির যত ক্ষয় হয়, ততই দু-একটা পচাভাব রাশিকৃত ফুলচন্দন দিয়ে ছাপাবার চেষ্টা হয়। বাপ্প্রেসে কি ধূম—দশপাতা লম্বা লম্বা বিশেষণের পর দুম্ করে ‘রাজা আসীৎ’। আহা-হা! কি প্যাঁচওয়া বিশেষণ, কি বাহাহুর সমাস, কি স্লেষ!—ওমব মড়ার লক্ষণ। যখন দেশটা উৎসন্ন যেতে আরম্ভ হল তখন এই সব চিহ্ন উদয় হল। দুটো চলিত কথায় যে ভাববাণি আসবে, তা দু’ হাজার ছাঁদি বিশেষণেও নেই।’ [‘ভাব্‌বার কথা’]

এই কথারই প্রতিধ্বনি করলেন প্রমথ চৌধুরী—

‘এ সংসারে মৃত্যুর হাত কেউ এড়াতে পারবে না। পালিও পারে নি, সংস্কৃতও পারে নি, আমাদের মাতৃভাষাও পারবে না। তবে যে-কদিন বেঁচে আছে, সে-ক’দিন সংস্কৃতের মৃতদেহ স্বন্ধে নিয়ে বেড়াতে হবে—বাংলার উপর এ কঠিন পরিশ্রমের বিধান কেন। বাংলার প্রাণ একটুখানি, অতখানি চাপ সহাবে না।’ [কথার কথা]

সুতরাং সাহিত্যে চলতি ভাষার প্রথম শিল্পীর সম্মান স্বামী বিবেকানন্দেই প্রাপ্য। আলালী ভাষা গুরুচঞ্চালী-দোষ-দুষ্ট, হতোমী ভাষা ‘অসুন্দর, এবং যেখানে অঙ্গীল নয়, সেখানে পবিত্রতাশূন্য’ (বঙ্কিম), তা কক্‌নি, স্ন্যাং-নির্ভর, বে-আক্‌র। বীরবলী ভাষা শিষ্ট, মার্জিত, চাতুরী ও বৈদধ্যাপূর্ণ ও কিছুটা কৃত্রিম। বিবেকানন্দের চলতি ভাষা হতোমী ভাষার মতো বে-আক্‌র নয়, আবার বীরবলী ভাষার মতো কৃত্রিম চতুর বিদগ্ধ মার্জিত ভাষা নয়।

এবার বিবেকানন্দের গদ্য ভাষার সাক্ষাৎ পরিচয় গ্রহণ করা যাক । প্রথমে সাধুরীতির গদ্যের উদাহরণ (বর্তমান ভারত), তারপর চলিত রীতি গদ্যের উদাহরণ (প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য, পরিব্রাজক, ভাব্‌বার কথা, পত্রাবলী) ।

(১) বাহ্য জাতির সঙ্ঘর্ষে ভারত ক্রমে বিনিমিত হইতেছে । এই অল্প জাগরুকতার ফলস্বরূপ, স্বাধীন চিন্তার কিঞ্চিৎ উন্মেষ । একদিকে, প্রত্যক্ষ শক্তি-সংগ্রহরূপ-প্রমাণ-বাহন, শতশ্রু-জ্যোতিঃ, আধুনিক পাশ্চাত্য বিজ্ঞানের দৃষ্টিপ্রতিঘাতি প্রভা ; অপর দিকে স্বদেশী বিদেশী বহুমনীষী-উদ্ঘাটিত যুগ-যুগান্তরের সহানুভূতিযোগে সর্ব শরীরে ক্ষিপ্ৰসঞ্চারী, বলদ, আশাপ্রদ, পূর্ব-পুরুষদিগের অপূর্ব বীৰ্য, অমানব প্রতিভা, ও দেবহুর্লভ অধ্যাত্মতত্ত্বকাহিনী । একদিকে জড়বিজ্ঞান, প্রচুর ধনধান্য । প্রভূত বলসঞ্চয়, তীব্র ইন্দ্রিয়বৃত্ত, বিজ্ঞাতীয় ভাষায় মহাকোলাহল উত্থাপিত করিয়াছে ; অপরদিকে এই মহাকোলাহল ভেদ করিয়া, ক্ষীণ অথচ মর্মভেদী স্বরে, পূর্বদেবদিগের আর্তনাদ কর্ণে প্রবেশ করিতেছে । সম্মুখে বিচিত্র যান, বিচিত্র পান, সুসজ্জিত ভোজন, বিচিত্র পরিচ্ছদে লজ্জাহীনা বিহুযীনারীকুল, নূতন ভাব, নূতন ভঙ্গী, অপূর্ব বাসনার উদয় করিতেছে ; আবার মধ্যে মধ্যে সে দৃশ্য অন্তর্হিত হইয়া, ব্রত, উপবাস, সীতা, সাবিত্রী, তপোবন, জটাবন্ধল, কাষায়, কোপীন, সমাধি, আত্মাহুসন্ধান উপস্থিত হইতেছে । [বর্তমান ভারত]

এই সাধু গদ্যরীতি তৎসমশব্দবহুল, সমাসসন্ধিসমাকীর্ণ, দীর্ঘ বিলম্বিত বাক্য পদ্যস্বরায় সমৃদ্ধ । বাক্যরীতি দীর্ঘবিস্তারী, প্রথম বাক্যটি হ্রস্ব, পরবর্তী তিনটি বাক্যই দীর্ঘ । উপবাক্যের সংখ্যা প্রচুর, বাক্যে তৎসম শব্দের একচ্ছত্র প্রাধান্য । বাক্যের গতি মন্থর, সজ্জা আনুষ্ঠানিক, গুরু চিন্তাহুসারী । গুরুগম্ভীর শব্দবৎকারে মুখরিত এই গদ্যাংশ । সাধু গদ্যরীতির উপর লেখকের অধিকার এখানে নিঃসংশয়ে প্রতিষ্ঠিত ।

[২] হে বীর, সাহস অবলম্বন কর, সদর্পে বল—আমি ভারতবাসী, ভারতবাসী আমার ভাই । বল—মুখ ভারতবাসী, দরিদ্র ভারতবাসী, ব্রাহ্মণ ভারতবাসী, চণ্ডাল ভারতবাসী আমার ভাই ; তুমিও কটিমাত্র বস্ত্রাবৃত হইয়া সদর্পে ডাকিয়া বল—ভারতবাসী আমার ভাই, ভারতবাসী আমার প্রাণ, ভারতের দেবদেবী আমার ঈশ্বর, ভারতের সমাজ আমার শিশুশয্যা, আমার ঘোবনের উপবন । আমার বার্ষিক্যের বারাগনী, বল ভাই—ভারতের মুক্তিকা আমার স্বর্গ, ভারতের কল্যাণ আমার কল্যাণ ; আর বল দিনরাত, 'হে

গৌরীনাথ, হে জগদগুরু, আমার মনুষ্যতা দাও ; মা, আমার দুর্বলতা, কাপুরুষতা দূর কর, আমায় মানুষ কর ।’ [বর্তমান ভারত]

এখানেও সাধু গুরুত্বাতির বাক্যসজ্জা ; কিন্তু পূর্বের উদাহরণের চেয়ে এই গদ্যাংশের গতি দ্রুত, প্রচণ্ড আবেগে পাগলা-কোরার মতো ছুটে চলেছে । এখানে বাক্যের দৈর্ঘ্য হ্রাস পেয়েছে, উপবাক্যগুলি আবেগের স্রোতে ভেসে গেছে । লেখক-হৃদয়ের প্রচণ্ড আবেগে বাক্যপুঞ্জ বিক্ষোভিত হয়েছে, প্রতি ছত্রে মনে হয় অশনিনির্ঘোষ ধ্বনিত হচ্ছে । এখানে সাধু গুরুত্বাতি লেখকের হৃদয়বাহিনীর শাসন মেনেছে, বাক্যসজ্জার গুরুভার অন্তর্হিত হয়েছে ; আবেগের নিয়মিত উত্থান-পতনের সঙ্গে সঙ্গে বাক্যও স্বরের আরোহ অবরোহ ঘটছে । এখানে দিব্যভাবে আবিষ্ট বক্তা লেখকের স্থান অধিকার করেছেন, তাঁরই হৃদয়বাহিনী এখানে অব্যাহত গতিতে ছুটে গিয়েছে ।

[৩] সকালবেলা খাবার দাবার আগেই শোনা গেল যে, জাহাজের পেছনে বড় বড় হাঙর ভেসে বেড়াচ্ছে । জলজ্যাস্ত হাঙর পূর্বে আর কখন দেখা যায় নি— গতবারে আসবার সময়ে হয়েছে জাহাজ অলক্ষণই ছিল, তাও আবার শহরের গায়ে । হাঙরের খবর শুনেই, আমরা তাড়াতাড়ি উপস্থিত । সেকণ্ডে কেলশটি জাহাজের পাছার উপর । সেই ছাদ হতে বারান্দা ধরে কাতারে কাতারে স্ত্রী-পুরুষ, ছেলেমেয়ে ঝুঁকে হাঙর দেখছে । আমরা যখন হাজির হলুম, তখন হাঙর মিঞারা একটু সরে গেছেন ; মনটা বড়ই ক্লান্ত হল ।কিন্তু নেহাৎ হতাশ হবার প্রয়োজন নেই । ঐ যে পলায়মান ‘বাঘ’র গা ঘেঁষে আর একটা প্রকাণ্ড খাবড়ামুখো চলে আসছে ।এবার সব চুপ নোড়চোড় না, আর দেখ—তাড়াতাড়ি কোরো না । মোদ্দা—কাছির কাছে কাছে থেকো । ঐ,—বঁড়শির কাছে কাছে ঘুরে, টোপটা মুখে নিয়ে নেড়ে চেড়ে দেখে ! দেখুক ! চুপ্ চুপ্—এইবার চিং হ’ল—ঐ যে আড়ে গিলেচে । চুপ্—গিলতে দাও । তখন ‘খাবড়া’ অবসরক্রমে আড় হয়ে টোপ উদরস্থ করে যেমন চলে যাবে, অমন পড়লো টান ! চিন্তিত ‘খাবড়া’, মুখ ঝেড়ে চাইল সেটাকে ফেলে দিতে—উল্টো উৎপত্তি !! বঁড়শি গেল বিঁধে, আর ওপরে ছেলে বুড়ো জোয়ান, দে টান্—কাছি ধরে দে টান্ । ঐ হাঙরের মাথাটা জল ছাড়িয়ে উঠলো—টান্ ভাই টান্ । [পরিব্রাজক]

প্রাকৃত শব্দ-ব্যবহারে ঔদার্য্য প্রথমেই চোখে পড়ে । লেখকের শব্দ-ব্যবহারে কোনো শুচিবায়ু ছিল না । ‘জাহাজের পাছা’, ‘হাঙর মিঞারা’,

‘ধ্যাবড়ায়খো’ আর ‘বাখা’ হাঙর, ‘মোক্ষা’, ‘চিং’, ‘আড়ে গিলেছে’—এসব শব্দ তিনি অকুণ্ঠ ব্যবহার করেছেন। চলিত ক্রিয়াপদিক রূপটিও লক্ষণীয়—‘সরে গেচেন’, ‘নোড় চোড় না’, ‘আড়ে গিলেচে’। বিদেশী শব্দও পরিবর্তিত রূপে ব্যবহৃত হয়েছে—‘সেকেণ্ড কেলশ’। আটপোরে ভাষা, চলতি নাগরিক ইডিয়ম, ঘরোয়া মুখের ভাষার ঢঙ, দেশী-বিদেশী শব্দ, লাগ্নই উপমা, হুস্ব বাক্য, প্রত্যক্ষ বর্ণনা, পরিহাস-উক্তি—সবটা মিলিয়ে বিবেকানন্দের চলিত গল্পরীতি। এখানে যে সংস্কারমুক্তি ও শিল্লিসিদ্ধির পরিচয় পাই, তা প্রশংসার্হ।

[৪] জলে কি আর রূপ নেই? জলে জলময়, মূলধারে বৃষ্টি কচুর পাতার উপর দিয়ে গড়িয়ে যাচ্ছে, রাশি রাশি তাল নারিকেল, খেজুরের মাথা একটু অবনত হয়ে সে ধারাসম্পাত বইছে, চারিদিকে ভেকের ঘর্ঘর আওয়াজ—এতে কি রূপ নাই? সে নীল নীল আকাশ, তার কোলে কালো মেঘ, তার কোলে সাদাটে মেঘ, সোনালী কিনারাদার, তার নিচে ঝোঁপ, তাল নারিকেল খেজুরের মাথা বাতাসে যেন লক্ষ লক্ষ চামরের মত হেলছে, তার নীচে, ফিকে ঘন, ঈষৎ পীতভ, একটু কালো মেশান, ইত্যাদি হরেক রকম সবুজে কাঁড়ি ঢালা আম নীচু জাম কাঁটাল—পাতাই পাতা—গাছ ভালপালা আর দেবা যাচ্ছে না, আশেপাশে ঝাড় ঝাড় বাঁশ হেলছে ছলচে, আর সকলের নীচে—যার কাছে ইয়ারকান্দী ইরানি তুর্কিস্থানি গালচে ছলচে কোথায় হাব মেনে যায়, সেই ঘাস, যত দূর যাও, সেই শ্রাম শ্রাম ঘাস, কে ঘেন ছেঁটে ছুঁটে ঠিক কোরে রেখেছে। [পরিব্রাজক]

এ এক আশ্চর্য স্বভাবানুগামী বর্ণনা। সত্যেন্দ্র দত্তের চিত্ররস, অবনীন্দ্রনাথের বাকস্পন্দ, বাণভট্টের বর্ণসমারোহ মনে করিয়ে দেয় এই বর্ণনা। স্বভাবোক্তি ও উৎপ্রেক্ষার কত নিপুণ ব্যবহার, বর্ণসমারোহের কত সুনির্বাচিত বিশেষণ, কত বর্ণধ্বনিময় রূপচিত্র এখানে দিক্ শিল্পীর হাতে অপরূপ সূযমা লাভ করেছে। আক্ষেপ হয়, এই ঐশ্বর্য ও সিন্ধি যে শিল্পীর করতলগত, তিনি বাংলা গল্পের অনিয়মিত অর্ধ-মনস্ক শিল্পী। বাংলাদেশের শ্রামল অরণ্য, রৌদ্রস্নাত ধানক্ষেত, নীলাধরী আকাশ আর বৃষ্টিধারার এই স্বভাবানুগত বর্ণনায় কোথাও জোর করে কাব্য করা হয় নি। বাক্যগুলি মনে হয় দীর্ঘ। আসলে তা একটি ছবির খণ্ডচিত্রযুক্ত উপবাক্যের সমষ্টি। এর সংযোজন-কৌশলটি দক্ষ হাতের।

[৫] একদল লোক ভোগোপযোগী বস্তু তৈয়ার করতে লাগলো—হাত দিয়ে বা বুদ্ধি করে। একদল সেই সব ভোগদ্রব্য রক্ষা করতে লাগলো। সকলে মিলে সেই সব বিনিময় করতে লাগলো, আর মার খান থেকে একদল ওস্তাদ এ-জায়গার জিনিষটা ও-জায়গায় নিয়ে যাবার বেতন-স্বরূপ সমস্ত জিনিষের-অধিকাংশ আত্মসাৎ করতে শিখলে। একজন চাষ করলে, একজন পাহারা দিলে, একজন বয়ে নিয়ে গেল, আর একজন কিনলে। যে চাষ করলে, সে পেলে ঘোড়ার ডিম ; যে পাহারা দিলে, সে জুলুম করে কতকটা আগ-ভাগ নিলে, অধিকাংশ নিলে ব্যবসাদার, যে বয়ে নিয়ে গেল। যে কিনলে, সে এ সকলের দাম দিয়ে মলো !! পাহারাওয়ালার নাম হলো রাজা, মুটের নাম হলো সওদাগর। এ দু'দল কাজ করলে না—ফাঁকি দিয়ে মুড়ো মারতে লাগলো। যে জিনিষ তৈরী করতে লাগল, সে পেটে হাত দিয়ে 'হা ভগবান' ডাকতে লাগলো। [প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য]

ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থায় ভোগদ্রব্য উৎপাদন ও বণ্টনের মূল কথাটি এখানে চমৎকারভাবে বর্ণিত হয়েছে। কাল মার্কস ধনতান্ত্রিক উৎপাদন-ব্যবস্থার সমালোচনায় যে-কথা বলেছেন, এখানে সে-কথাই বিবেকানন্দ সোজা করে বলেছেন। গুরু অর্থনীতি ও সমাজতত্ত্বের আলোচনায় চলিত রীতির ব্যবহারে লেখকের সাক্ষ্য এখানে নিঃসংশয়ে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। ক্রিয়াপদের চলিত রূপটি বিশেষ লক্ষণীয়—'শিখলে', 'দিলে', 'কিনলে', 'করলে'। অতীত ক্রিয়াপদের অর্থে এগুলি ব্যবহৃত হয়েছে। সবুজ পত্র-পর্বের গল্পে ও ঘরে বাইরে উপন্যাসে (১৯১৬) রবীন্দ্রনাথ অতীত কালের ক্রিয়াপদে বর্তমান কালের ক্রিয়াপদ ব্যবহার করেছেন। তার বিশ বছর আগেই বিবেকানন্দ ক্রিয়াপদের এই রূপটি ব্যবহার করে গেছেন। ভাষার ঢঙ আটপোরে, চলতি ভাষার ইডিয়ম এখানে ব্যবহৃত হয়েছে—'সে পেলে ঘোড়ার ডিম', 'দাম দিয়ে মলো'।

[৬] আসল কথা হচ্ছে, যে নদীটা পাহাড় থেকে ১০০০ ফ্রোশ নেমে এসেছে, সে কি আর পাহাড়ে ফিরে যায়, না যেতে পারে? যেতে চেষ্টা যদি একান্তই করে, ত ইদিক-উদিকে ছড়িয়ে পড়ে মারা যাবে, এই মাত্র। সে নদী যেমন করেই হ'ক, সমুদ্রে যাবেই, দু'একদিন আগে বা পড়ে, দুটো ভালো জায়গার মধ্য দিয়ে, না হয় দু'একবার আন্তাকুঁড় ভেদ করে। যদি এ কশহাজার বৎসরের জাতীয় জীবনটা ভুল হয়ে থাকে ত, আর ত এখন উপায়

নেই, এখন একটা নতুন চরিত্র গড়তে গেলেই মরে যাবে বই ত নয়। [প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য]

এই অংশের ভক্তি পুরোপুরি মুখের ভাষার। মৌখিক ভাষার বিশেষ টান ও মূদ্রাদোষ এখানে আছে—‘ভুল হয়ে থাকে ত, আর ত এখন উপায় নেই’, ‘ইদিক-উদিকে’, ‘মরে যাযে বই ত নয়’। তৎসম শব্দের ব্যবহার ভ্রাস পেয়েছে, তত্ত্ব শব্দের উপরেই নির্ভরতা। ঢঙটি আটপোরে, এ ভাষায় ইতরভঙ্গ সকলের অবাধ নিমন্ত্রণ।

[৭] যদি বল ও কথা বেশ ; তবে বাঙ্গালা দেশের স্থানে স্থানে রকমারি ভাষা, কোনটি গ্রহণ করবো ? প্রাকৃতিক নিয়মে যেটি বলবান হচ্ছে এবং ছড়িয়ে পড়ছে সেইটিই নিতে হবে। অর্থাৎ কল্কেতার ভাষা। পূর্ব, পশ্চিম, যে দিক হতেই আসুক না কেন, একবার কল্কেতার হাওয়া খেলেই দেখছি, সেই ভাষাই লোকে কয়, তখন প্রকৃতি আপনাই দেখিয়ে দিচ্ছেন যে কোন্ ভাষা লিখতে হবে। যত রেল এবং গতাগতির সুবিধা হবে, তত পূর্ব পশ্চিম ভেদ উঠে যাবে এবং চট্টগ্রাম হতে বৈষ্ণবনাথ পর্যন্ত ঐ এক কল্কেতার ভাষাই রাখে। কোন্ জেলার ভাষা সংস্কৃতর বেশী নিকট সে কথা হচ্ছে না—কোন্ ভাষা জিতছে সেইটি দেখ। যখন দেখতে পাচ্ছি যে, কল্কেতার ভাষাই অল্প দিনে সমস্ত বাঙ্গালা দেশের ভাষা হয়ে যাবে, তখন যদি পুস্তকের ভাষা এবং ধরে কথা কওয়া ভাষা এক করতে হয় ত বুদ্ধিমান অবশ্যই কল্কেতার ভাষাকে ভিত্তিস্বরূপ গ্রহণ করবেন। এখায় গ্রাম্য ঈর্ষাটিকেও জলে ভাসান দিতে হবে। [ভাব্‌বার কথা]

মুখের ভাষার টান ও উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্যকে লেখক এখানে স্বীকৃতি দিয়েছেন। ‘কল্কেতার’, ‘এখায়’,—এ-সব শব্দ আজকাল আর আমরা ব্যবহার করি না, কিন্তু ১২০০ খৃষ্টাব্দে যখন বিবেকানন্দ এটি লেখেন, তখন তা চলিত ছিল। আসলে মুখের ভাষাও যে সাহিত্যের ভাষার প্রভাবে, রবীন্দ্র-প্রভাবে ও শিক্ষাবিস্তারের ফলে অলঙ্ঘ্য পবিত্রিত হয়ে যাচ্ছে, তা আমরা খেয়াল রাখি না। গত অর্ধ-শতকে বাঙালির মুখের ভাষা দ্রুত পরিবর্তিত হয়ে গিয়েছে। তাই ‘কল্কেতার’ হয়েছে ‘কলকাতায়’, ‘এখায়’ হয়েছে ‘এখানে’। ‘লোকে কয়’—‘কয়’ ক্রিয়াপদটি আমাদের কাছে আঞ্চলিক ক্রিয়াপদ বলে মনে হয়। ‘বলে’ এখন ‘কয়’-কে স্থানান্তরিত করেছে। ‘কহা’ ধাতুর কথ্যরূপ ‘কয়’। আমরা ‘কহা’ ছেড়ে ‘বলা’ ধাতুকে আশ্রয় করেছি বলেই ‘কয়’ আমাদের

কাছে অপ্রচলিত। এ ছাড়া এই উদাহরণের সবটাই আমাদের কাছে গ্রহণযোগ্য। আজ ছেগটি বছর পরেও এই গদ্যাংশ সর্বাংশে আধুনিক।

বিবেকানন্দের চলতি রীতির গন্ত যে কতো প্রাণবন্ত তার পরিচয় এই সর্বাঙ্গীন আধুনিকতা। রবীন্দ্রনাথ ও প্রমথ চৌধুরীর পূর্বেই বিবেকানন্দ সাহিত্যিক কথ্যরীতির পথ রচনা করেছিলেন, সে কথা অবশ্য স্বীকার্য। বঙ্কিম বা রবীন্দ্রনাথ, কোনো প্রভাবই স্বামী বিবেকানন্দের গদ্যরীতির উপর ছাপ ফেলে নি। সম্যাসীর প্রবল ব্যক্তিত্ব তাঁর গদ্যরীতির একমাত্র উৎস। সে ব্যক্তিত্ব প্রাণচাক্ষুণ্যপূর্ণ ও সহাস্ত, বিবেকানন্দের চলতি ভাষার গদ্যরীতিও প্রাণচকল ও সরস।

২০ রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

১৮৭৫ থেকে ১৯৪১ খৃষ্টাব্দ (১২৮৩ থেকে ১৩৪৮ বঙ্গাব্দ)—সুদীর্ঘ ছেষটি বছর রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৬১-১৯৪১ খৃ) বাংলা গল্পভাষার চর্চা করেছেন। লিখেছেন দুই শতকের নানা সাহিত্যপত্রে—জ্ঞানাস্কুর ও প্রতিবিম্ব, ভারতী (১২৮৪), বালক (১২৯২), হিতবাদী (১২৯৮), সাধনা (১২৯৮), প্রদীপ (১৩০৪), নব পর্যায় বঙ্গদর্শন (১৩০৮), প্রবাসী (১৩০৮), সবুজপত্র (১৩২১), বিচিত্রা (১৩৩৪)। রবীন্দ্রনাথ সম্পাদনা করেছেন এইসব পত্রিকা—বালক (১২৯২, আয়ুষ্কাল মাত্র এক বছর। সম্পাদক : জ্ঞানদানন্দিনী দেবী। কার্যাব্যাপ্ত রবীন্দ্রনাথ), সাপ্তাহিক হিতবাদী (১২৯৮ সম্পাদক : কৃষ্ণকমল ভট্টাচার্য, অল্প কিছুদিনের জন্তু সাহিত্য-সম্পাদক রবীন্দ্রনাথ), সাধনা (কেবল ৪র্থ বৎসরে সম্পাদক রবীন্দ্রনাথ, ১৩০১), ভারতী (সম্পাদক রবীন্দ্রনাথ, এক বৎসরের জন্তু, ১৩০৫), নবপর্যায় বঙ্গদর্শন (সম্পাদক রবীন্দ্রনাথ, পাঁচ বৎসরের জন্তু, ১৩০৮ থেকে ১৩১২), ভাণ্ডার (১৩১২, আয়ুষ্কাল মাত্র দু বছর। সম্পাদক রবীন্দ্রনাথ)।

রবীন্দ্রনাথের সুদীর্ঘ গল্পচর্চার কালকে তিনভাগে ভাগ করা যায় : (১) জ্ঞানাস্কুর-বালক-ভারতী যুগ, ১৮৭৬ থেকে ১৮৯২ খৃষ্টাব্দ। (২) হিতবাদী-সাধনা-ভারতী-বঙ্গদর্শন-প্রবাসী যুগ, ১৮৯৩ থেকে ১৯১৩ খৃষ্টাব্দ। (৩) সবুজপত্র-বিচিত্রা যুগ, ১৯১৪ থেকে ১৯৪১ খৃষ্টাব্দ।

রবীন্দ্রনাথ বঙ্কিমী গল্পরীতির পরিবেশে বাধিত হয়েছিলেন, কিন্তু বঙ্কিমী গল্পরীতিকে মনেপ্রাণে গ্রহণ করেন নি। তার নানা কারণ আছে। বঙ্কিমের মনন-প্রক্রিয়া বস্তুবিশ্লেষণে, ব্যবহারিক যুক্তি বিচারে, নৈব্যক্তিক মূল্যনিরূপণে নিযুক্ত ছিল এবং সমাজকল্যাণাদর্শ তার সাহিত্য সাধনার চির-অবিশিষ্ট ছিল। ফলে বঙ্কিমের প্রবন্ধ-গল্প হয়ে উঠেছিল বক্তব্যপ্রধান, নিরাভরণ, স্পষ্ট, যুক্তিনির্ভর অল্পচ্ছেদ-বিশিষ্ট এবং সিদ্ধান্তাধেয়ী লজ্জিক-অল্পসারী। সরলতা

ও স্পষ্টতাই বঙ্কিম প্রবন্ধ-গদ্যের লক্ষ্য। গত শতকের সকল প্রবন্ধ-লেখকের গদ্য এই রীতিতে লিখিত হয়েছে। বঙ্কিমচন্দ্রের বিচার-বিশ্লেষণ অ্যাকাডেমিক প্রণালীতে চলেছিল, নির্মোহ বিচার ও তথ্যসিদ্ধ গবেষণায় তাঁর শিক্ষাগত ঘোঁসাতা ছিল। অষ্টাদশ শতকের পাশ্চাত্য যুক্তিবাদী নৈব্যক্তিক চিন্তাধারাকে হিন্দু কলেজের আইনের ছাত্র বঙ্কিমচন্দ্র আত্মসাৎ করেছিলেন। তার কলে বঙ্কিম নির্ভর করেছিলেন আরোহ ও ঐতিহাসিক বিচার পদ্ধতির উপর। তাই তাঁর প্রবন্ধ-গদ্য বস্তুব্যসবন্ধ স্পষ্ট, সরল এবং অর্থাত্মস ও ভাববেগ-বর্জিত।

বঙ্কিমের কথা-গদ্য বিবরণাত্মক ও বর্ণনাত্মক। তখনকার দিনে উপন্যাসে চরিত্রের অন্তর্বিব্রাণ বীতি চালু হয় নি বলে ঔপন্যাসিককে ঘটনাবিবৃতি ও রূপবর্ণনার উপর নির্ভর করতে হত; এই বর্ণনা ও বিবরণের সাহায্যেই তাঁকে চরিত্র-বিশ্লেষণ করতে হ'ত। সুতরাং উপন্যাসে ঘটনার বিবরণ ও রূপবর্ণনা প্রাধান্য পেয়েছিল। স্বভাবতই বঙ্কিমের কথা-গদ্য হয়ে উঠেছিল শরীরী কল্পনার বর্ণাঢ্যতায় সমৃদ্ধ, ধ্বনিরোলসম্বিত বিশেষণ ও উপমা-অলংকারে সজ্জিত। কল্পনার সাব্যস্ততা এই কথাগদ্যকেও করে তুলেছিল পরিচ্ছন্ন, পরিমিত, বাহ্য-বর্জিত, সেই কারণে বঙ্কিমের কি উপন্যাসে কি গদ্যে ব্যথা শব্দ ও বাক্য ব্যবহৃত হয় নি।

গল্পলেখক রবীন্দ্রনাথ এই মনন-প্রক্রিয়া ও নৈব্যক্তিক বিচারপদ্ধতির অঙ্কুল ছিলেন না। এর কারণ নির্দেশ কঠিন। তবে একথা বলা যায়, বঙ্কিমচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথের শিক্ষাপদ্ধতি এক ছিল না। রবীন্দ্রনাথের গ্রন্থচর্চা অ্যাকাডেমিক প্রণালীতে চলে নি, স্কুল কলেজের নিয়ম ও বিনয়নিষ্ঠ শিক্ষা-পদ্ধতির প্রতি তিনি প্রসন্ন ছিলেন না, তাকে এড়িয়ে গিয়েছেন। ফলে আরোহ ও ঐতিহাসিক বিচার-পদ্ধতি তাঁকে আকৃষ্ট করে নি। অবরোহ, অল্পমাননির্ভর ও ব্যক্তিগত অহুভূতিপ্রধান পদ্ধতি তিনি আশ্রয় করেছিলেন। মননশক্তিকে তিনি বস্তুবিশ্লেষণে প্রয়োগ করেন নি, ভাবব্যাখ্যানে নিযুক্ত করেছিলেন। লজিক অপেক্ষা আপন প্রত্যয়, বিশ্বাস ও আবেগের উপর নির্ভর করেছিলেন। তাই রবীন্দ্রনাথের পক্ষে কখনই বঙ্কিমের মতো লজিক-নির্ভর নৈব্যক্তিক নির্মোহ আবেগবর্জিত স্পষ্ট বাহ্যবর্জিত গদ্য 'গুরু শিষ্য সংবাদ' ('ধর্মতত্ত্ব') লেখা সম্ভব নয়। কেবল সমাজকল্যাণদর্শ রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যকর্মের মূল প্রেরণাশ্রল নয়, তাই তিনি বঙ্কিমের মতো দেশ সমাজ

জাতিগত সমস্যা নিয়ে গুরু চিন্তার বিস্তার ও বিশ্লেষণে আত্মনিয়োগ করেন নি। বর্ণনার পরিমিতিবোধে ও বাহ্যাবজ্ঞিত বিরুতিতে রবীন্দ্রনাথের আগ্রহ ছিল না বলে তাঁর গদ্যরীতি বিচারনির্ভর, বক্তব্যসর্বস্ব, ব্যক্তিনিরপেক্ষ হতে পারে নি, হয়ে উঠেছিল ব্যক্তিঅহুতীপ্রধান, আবেগ ও বিশ্বাসনির্ভর, প্রকাশ-সচেতন। তাই রবীন্দ্র-গদ্যে এসেছে অলংকার ও বিশেষণের প্রাচুর্য। এই অলংকৃতি রবীন্দ্র-গদ্যের সহজাত সৌন্দর্য। তাঁর স্টাইল সাবজেকটিভ, আত্মচেতনোৎসারিত। তাঁর চেতনা ও অস্তিত্বের সঙ্গে বিষয়বস্তুর যোগ সম্পূর্ণ হয়ে ওঠে বলেই রবীন্দ্রনাথের গদ্য আত্মপ্রকাশের বাহন, বক্তব্যের বিচারবাহন নয়, তাই তা উৎপ্রেক্ষা-উপমা-রূপক-যোগে বিশিষ্ট ও সমৃদ্ধ হয়ে উঠেছে, বকোক্তি-ইঙ্গিত-ব্যঞ্জস্বতি-শ্লেষ-যোগে সরস হয়ে উঠেছে। নানা অর্থালংকার সৃষ্টি, প্রয়োগ ও ব্যঙ্গনায় গদ্যভাষা রবীন্দ্রনাথের হাতে এক অপরূপ বাণীরূপ লাভ করেছে। অলংকার ও বিশেষণ তার চিন্তা ও ভাবের বাহন হয়ে উঠেছে।

রবীন্দ্রনাথ যে কবি, এ কথাটা গদ্যলেখক রবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে মুহূর্তেকের জন্যও আমরা ভুলতে পারি না। তাঁর উপন্যাস, প্রবন্ধ—সর্বত্রই তিনি কবি। সেই কারণে রবীন্দ্র-গদ্যকে কথা-গদ্য ও প্রবন্ধ-গদ্যে বিভক্ত করা যুক্তিসঙ্গত হবে না। ছেষটি বছরের গদ্যচর্চায় রবীন্দ্রনাথের লেখনীতে দেখা গিয়েছে নানা রূপ ও রীতির গদ্য, কিন্তু সবই কবি-ব্যক্তিত্বের দ্বারা প্রভাবিত। বহিমের গদ্যে ভাস্কর্য-রূপ চোখে পড়ে, রবীন্দ্র-গদ্যে অলংকৃত লীলায়িত ভঙ্গিই প্রাধান্য লাভ করেছে। গদ্যের যে বিশুদ্ধ মূর্তি বহিমের প্রবন্ধ-গদ্যে দেখা যায়, তা রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধ-গদ্যে নেই। আসল কথা, রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধ-সাহিত্য ও রসসাহিত্য, ভাষারীতিতে কথাসাহিত্য থেকে ভিন্নতর নয়, তাঁর প্রবন্ধে অধিকাংশ ক্ষেত্রে বিষয়কে ছাড়িয়ে উঠেছে বিষয়ী। সর্বত্রই অলংকারের ব্যবহার। তাই বলতে হয়, রবীন্দ্র-গদ্য এক মহাকবির গদ্য, দ্বিতীয় রহিত।

রবীন্দ্রনাথের গদ্যরীতির বিকাশ, বৈভব ও পরিণতির কালামুক্রমিক আলোচনার পূর্ব-মুহূর্তে রবীন্দ্র-গদ্য সম্পর্কে তিনটি উক্তি স্মরণ করা যেতে পারে।

(১) রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধ মহাকবির হাতের প্রবন্ধ। সাহিত্যের সমালোচনায়, কি রাষ্ট্র ও সামাজিক সমস্যার আলোচনায়, বাংলা কবিতার ছন্দ-বিচারে, কি বাংলা ব্যাকরণের রীতি ও বাংলা শব্দতত্ত্বের স্বরূপ উদ্ঘাটনে—

সর্বত্র পড়েছে মহাকবির মনের ছাপ, সর্বত্র মহাকবির বাগুবৈভব। বিচারে যুক্তির মধ্যে হঠাৎ এল উপমা।……ভাষা ও প্রকাশকে অহুদবেজিত রেখে শ্রোতার মনে আবেগ-সঞ্চারের যে কৌশল মহাকবির আয়ত্ত তার দোলা এসব প্রবন্ধে লেগেছে।……মহাকবির গদ্য, স্মৃতির ভুলেও কোথাও পদ্যগন্ধী নয়। ভাষা প্রয়োগের কলাকৌশল রয়েছে প্রচ্ছন্ন। কিন্তু ব্যক্ত হয়েছে এমন গদ্যে যা গদ্যলেখকের অসাধ্য। এ রকম প্রবন্ধ বাংলা সাহিত্যে নয়, পৃথিবীর সাহিত্যে দুর্লভ; যেমন দুর্লভ মহাকবির আবির্ভাব। আর তার চেয়েও দুর্লভ মহাকবির প্রবন্ধ রচনার প্রেরণা। [অতুল চন্দ্র গুপ্ত, প্রথম চৌপুরীর প্রবন্ধ সংগ্রহের ভূমিকা, শ্রাবণ ১৩৫২]

(২) রবীন্দ্রনাথের আগে আর কোন সাহিত্যিক গদ্য পদ্যের জোড় কলম নিয়ে জন্মগ্রহণ করেন নি। মধুসূদন গদ্য লিখতে পারতেন না, বঙ্কিম-চন্দ্র পদ্য লিখতে পারতেন না—যদিও কবিত্বগুণ তাঁতে যথেষ্ট ছিল। যদিচ রবীন্দ্রনাথের হাতে গদ্য পদ্যের জোড়া কলম ছিল তবু তাঁর পদ্যের কলম তাঁর গদ্যের কলমকে যে পরিমাণে প্রভাবিত ও চালিত করেছে তা সত্যিই বিস্ময়কর। তাঁর কবিতার যাবতীয় গুণ, তাঁর গদ্যে। বললে বোধ করি অগ্রায় হবে না যে তাঁর পদ্যের কলমটাই যেন মাঝে মাঝে গদ্যের ছদ্মবেশ পরে। এ যেন রাজকুমারী চিত্রাঙ্গদার পুরুষের ছদ্মবেশ ধারণ। [শ্রীপ্রমথ নাথ বিশী, বাংলা গদ্যের পদ্যাকের ভূমিকা, ফাল্গুন ১৩৬৭]

(৩) রবীন্দ্রনাথের গদ্যরচনার অলংকৃতি বিভূষণভার নয়। তাহা স্বাভাবিক ও সহজাত সৌন্দর্য। এইখানেই রবীন্দ্রনাথের প্রধান বিশিষ্টতা গদ্যলেখকরূপে। রবীন্দ্রনাথের স্টাইল তাঁহার সৃগভীর আত্মচেতনার উৎস হইতে উৎসারিত।……এইরূপ সাব্জেক্টিভ বা আত্মদৃষ্টিমূলক রচনারীতি লক্ষণ-বক্তোক্তি-স্বভাবোক্তি-উপমা-উৎপ্রেক্ষামণ্ডিত হইতে বাধ্য [শ্রীস্বকুমার সেন, বাংলা সাহিত্যে গদ্য, ৩য় সং, জ্যৈষ্ঠ ১৩৫৬, পৃ. ১৭৪-৭৫]

॥ দুই ॥

রবীন্দ্র-গল্পচর্চার আদিযুগ জ্ঞানাকুর-বালক-ভারতী যুগ (১৮৭৬-৯২)। ‘বিবিধ প্রসঙ্গ’ (১৮৮৩), ‘সমালোচনা’ (১৮৮৮) গ্রন্থদ্বিটি ভারতী পত্রিকায় প্রকাশিত (১২৮৮-৯২ বঙ্গাব্দ) প্রবন্ধ-আলোচনা-সমালোচনার সংকলন।

রবীন্দ্রনাথের প্রথম গদ্যরচনা তিনখানি বাংলা কাব্যের তীক্ষ্ণ সমালোচনা, নাম ‘ভুবনমোহিনী প্রতিভা, অবসর সরোজিনী ও দুখসঙ্গিনী’ (‘জ্ঞানাসুন্দর’ ও ‘প্রতিবিম্ব’, ১২৮৩ বঙ্গাব্দ। ১৮৮৬ খৃ); দ্বিতীয় গদ্যরচনাও তীক্ষ্ণ দীর্ঘ সমালোচনা, নাম ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ (‘ভারতী’, শ্রাবণ, কার্তিক, পৌষ, কান্তন ১২৮৪ বঙ্গাব্দ। ১৮৮৭-৮০ খৃ)।

এই দুটি সমালোচনা-প্রবন্ধে রবীন্দ্র-গদ্যরীতির আদি রূপটি পাই।

(১) যখন প্রেম, করুণা, ভক্তি প্রভৃতি বৃত্তি সকল হৃদয়ের গূঢ় উৎস হইতে উৎসারিত হয়, তখন আমরা হৃদয়ের ভার লাঘব করিয়া তাহা গীত-কাব্যরূপ শ্রোতে ঢালিয়া দিই এবং আমাদের হৃদয় পবিত্র প্রসবণজাত সেই শ্রোত হয়ত শত শত মনোবৃত্তি উর্বরা করিয়া পৃথিবীতে বর্তমান থাকিবে। ইহা মরুভূমির দৃষ্ট বালুকাও আর্দ্র করিতে পারে, ইহা শৈলক্ষেত্রের শিলা-রাশিও উর্বরা করিতে পারে। [‘ভুবনমোহিনী, অবসর সরোজিনী ও দুখসঙ্গিনী’]

(২) আমাদের পাঠক সমাজের রুচি ইংরাজী শিক্ষার ফলে একাংশে যেমন উন্নত হইয়াছে, অপরাংশে তেমন বিকৃতি প্রাপ্ত হইয়াছে। ভ্রমর, কোকিল, বসন্ত লইয়া বিরহ বর্ণনা করিতে বলা তাঁহাদের ভাল না লাগুক, কবিতার অল্প সকল দোষ ইংরাজী গিল্টিতে আবৃত করিয়া তাঁহাদের চক্ষে ধর, তাঁহারা অন্ধ হইয়া যাইবেন। ইহারা ভাব-বিহীন মিষ্ট ছত্রের মিলন, সমষ্টি বা শব্দাভ্যাস ঘনঘটাচ্ছন্ন ভ্রোককে মুখে কবিতা বলিয়া স্বীকার করিতে লজ্জিত হন। কিন্তু কার্যে তাহার বিপরীতাচরণ করেন। শব্দের মিষ্টতা অথবা আভ্যাস তাঁহাদের মনকে এমন আকৃষ্ট করে যে, ভাবের দোষ তাঁহাদের চক্ষে প্রচ্ছন্ন হইয়া পড়ে। কুশ্রী ব্যক্তিকে মণি-মাণিক্য-জড়িত সূদৃশ পরিচ্ছদে আবৃত করিলে আমাদের চক্ষু পরিচ্ছদের দিকেই আকৃষ্ট হয়, ঐ-পরিচ্ছদ সেই সেই কুশ্রী ব্যক্তির কদর্যতা কিয়ৎ পরিমাণে প্রচ্ছন্ন করিতেও পারে, কিন্তু তাহা বলিয়া তাহাকে সৌন্দর্য্য অর্পণ করিতে পারে না। [‘মেঘনাদ বধ কাব্য’]

এই দুটি উদাহরণ কি বঙ্কিমী প্রবন্ধ-গদ্যরীতির দ্বারা প্রভাবিত?

আমরা জানি, উপন্যাসে ‘চোখের বালি’ পূর্ব পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথ বঙ্কিম-প্রভাবিত ছিলেন, বঙ্কিমের উপন্যাস-গঠন-ও-বর্ণনাকৌশলের অহুসরণ করেছিলেন। কিন্তু ‘সঙ্ঘাসংগীত’ কাব্যে (১৮৮২) এবং ‘বিবিধ প্রসঙ্গ’

(১৮৮৩) ও ‘আলোচনা’ (১৮৮৮) গদ্যগ্রন্থে নিজস্বতা দেখিয়েছিলেন। সে নিজস্বতা আত্মভাবের প্রাধান্য। গল্প পড়ে আত্মভাবনামূলক রচনারই প্রাধান্য এবং শৈবোক্ত গল্পগ্রন্থটিতে সেই পরিচয় পরিস্ফুট, একথা স্বীকার্য।

(১)-সংখ্যক উদাহরণে দীর্ঘ বাক্য-পরম্পরার প্রয়োগ অনায়াসলক্ষণীয়। একই দীর্ঘ বাক্যে দুই বা তিনটি বাক্য ভারসাম্য বজায় রেখে খতিচিহ্ন (কমা) বা সংযোজক অব্যয়-যোগে বিভক্ত হয়েছে। উৎপ্রেক্ষা-অলংকারের একচ্ছত্র প্রাধান্য চোখে পড়ে। [‘ঐ’ শ্রীকুমার সেনের উক্ত গ্রন্থ]

(২)-সংখ্যক উদাহরণে দীর্ঘ বাক্য-পরম্পরা অপেক্ষা পরম্পরিত বাক্যের প্রয়োগ চোখে পড়ে। বাক্যগুলির দৈর্ঘ্য কম নয়। উপাদান বাক্য এবং হেতুমৎ বাক্য প্রায়ই মূল বাক্যের শেষে এসেছে। ‘কিন্তু’, ‘যে’ শব্দের দ্বারা এই দুই অংশকে সংযুক্ত করা হয়েছে। বিশেষণ ও উপমার ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়। এই অংশে সমালোচনার পদ্ধতি ব্যাখ্যামূলক, কিন্তু প্রাধান্য পেয়েছে সমালোচকের ব্যক্তিগত বিশ্বাস ও অনুভূতি। গল্পরীতি তদনুযায়ী হয়েছে, তা আবেগবর্জিত নয়, লেখকের অনুভূতিসমৃদ্ধ।

রবীন্দ্রনাথের নিজস্বতা বোঝা করে দৃষ্টিতে আত্মকথন বা আত্মচিন্তা-মূলক গল্পরচনায়, নিম্নস্থত উদাহরণ দুটিতে তাঁর পরিচয় পাওয়া যাবে।

[৩]

মনের বাগান বাড়ী

ভালবাসা অর্থে আত্মসমর্পণ নহে, ভালবাসা অর্থে, নিজের যাহা কিছু ভাল তাহাই সমর্পণ করা, হৃদয়ে প্রতিমা প্রতিষ্ঠা করা নহে, হৃদয়ের যেখানে দেবদ্রুতি, যেখানে মন্দির, সেইখানে প্রতিমা প্রতিষ্ঠা করা।

যাহাকে তুমি ভালবাস, তাহাকে ফুল দাও, কাঁটা দিও না; তোমার হৃদয়-সরোবরের পদ্ম দাও, পঙ্ক দিও না। হাসির হীরা দাও, অশ্রুর মুক্তা দাও, হাসির বিদ্যুত দিও না, অশ্রুর বাদল দিও না। [বিবিধ প্রসঙ্গ]

[৪]

এক কাঠা জমি

একদল লোক আছেন তাঁহারা যেখানে যতই পুণাতন হইতে থাকেন সেখানে ততই অন্তরাগ সূত্রে বন্ধ হইতে থাকেন। আর একদল লোক আছেন, তাঁহাদিগকে অভ্যাস সূত্রে কিছুতেই বাঁধিতে পারে না, দশ বৎসর যেখানে আছেন সেও তাঁহার পক্ষে যেমন, আর একদিন যেখানে আছেন সেও তাঁহার পক্ষে তেমন। লোকে হয়ত বলিবে তিনিই যথার্থ দূরদর্শী, অপক্ষপাতী, কেবলমাত্র সামান্য অভ্যাসের দরুণ তাঁহার নিকট কোঁন জিনিষের

একটা মিথ্যা বিশেষত্ব প্রভাতি হয় না। বিশ্বজনীনতা তাঁহাতেই সম্ভবে। ঠিক উল্টো কথা। বিশ্বজনীনতা তাঁহাতেই সম্ভবে না। [আলোচনা]

এই ছুটি উদাহরণে রবীন্দ্র-গল্পের বৈশিষ্ট্য প্রথম স্পষ্ট হয়ে উঠল। আত্ম-ভাবনামূলক রচনার বাহন আবেগোচ্ছ্বাসিত গদ্য। লেখকের ভাবতরঙ্গের উত্থান-পতনের সঙ্গে সঙ্গে গল্প তরঙ্গেরও উত্থান-পতন। বাক্যগুলির দৈর্ঘ্য কমে এসেছে, অথবা কাটা কাটা হ্রস্ব বাক্য যতিচিরুষণে একত্র বাঁধা পড়েছে। কাব্যোচিত কোমলতা ও নমনীয়তা শব্দপ্রয়োগে লক্ষ্য করা যায়। নামধাতুর প্রয়োগও (‘সম্ভবে’) আছে, তা কাব্যপ্রভাবের ফল। পূর্ণ ক্রিয়াপদের সংখ্যা উল্লেখযোগ্যভাবে হ্রাস পেয়েছে।

[৫] সন্ধ্যা হইলে ধীরে ধীরে সে মোহিনীর বাড়ীতে গেল। মোহিনীর সহিত দেখা হইল, খতমত খাইয়া দাঁড়াইল, যেন কি কথা বলিতে গিয়াছিল, বলিতে পারিল না, বলিতে সাহস করিল না। মোহিনী অতি স্নেহের সহিত জিজ্ঞাসা করিল, ‘কি রজনী? কি বলিতে আসিয়াছিস?’ রজনী ভয়ে ভয়ে ধীরে ধীরে কহিল, ‘দিদি আমার একটি কথা রাখতে হবে।’ মোহিনী আগ্রহের সঙ্গে কহিল, ‘কি কথা বল?’ রজনী কতবার না বলি না বলি করিয়া অনেক গীড়াপীড়ির পর আস্তে আস্তে কহিল, ‘মোহিনীকে একটি চিঠি লিখিতে হইবে।’ কাহাকে লিখিতে হইবে? মহেন্দ্রকে। কি লিখিতে হইবে? না তিনি বাড়িতে ফিরিয়া আসুন; তাঁহাকে আর অধিক দিন যত্না ভোগ করিতে হইবে না। রজনী তাহার দিদির বাড়িতে থাকিবে। বলিতে বলিতে রজনী কাঁদিয়া ফেলিল। [অষ্টাদশ পরিচ্ছেদ, করুণা, ‘ভারতী’ আশ্বিন ১২৮৩—ভাদ্র ১২৮৪/১৮৭৮]

[৬] বালিকা কোলের উপর ঘুমাইয়া পড়িল। উদয়াদিত্য প্রদীপ নিবাইয়া দিলেন। একটি ঘুমন্ত মেয়েকে কোলে করিয়া অন্ধকার ঘরে একাকী বসিয়া রহিলেন। বাহিরে ছুঁছুঁ করিয়া ঝাড়াহাওয়া বহিতেছে। ইতস্তত খুঁ খুঁ করিয়া শব্দ হইতেছে। ওই না পদশব্দ শুনা গেল? পদশব্দই বটে। বুক এমন ছড়-ছড় করিতেছে যে, শব্দ ভালো শুনা যাইতেছে না। দ্বার খুলিয়া গেল, ঘরের মধ্যে দীপালোক প্রবেশ করিল। ইহাও কি কখনো সম্ভব? দীপ হস্তে চুপি চুপি ঘরে একটি জ্বীলোক প্রবেশ করিল। উদয়াদিত্য চক্ষু মুদ্রিত করিয়া কহিলেন, ‘স্বপ্ন কি?’ পাছে স্বপ্নমাকে দেখিলে স্বপ্নমা চলিয়া যায়। পাছে স্বপ্নমা না হয়। [একবিংশ পরিচ্ছেদ, বউ-ঠাকুরাণীর হাট, ১২৮৮-৮৯/১৮৮৩]

এই দুইটি উদাহরণে বঙ্কিমী কথা-গদ্যের প্রভাব অনায়াসলক্ষণীয়। হ্রস্ব বাক্য, নিশ্চয়াত্মক বাক্যের স্থানে প্রশ্নাত্মক বাক্য, নাটকীয় চমক, স্বগত ভাবণ—সবই বঙ্কিমী কথাগত-রীতি মনে করায়। করুণা, বউঠাকুরাণীর হাট বা রাজর্ষি (বালক, ১২২২, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১২২৩/১৮৮৭)—এই তিন উপন্যাসের গতরীতি বঙ্কিম-প্রভাবিত, গঠনরীতি ও শিল্পকৌশলও বঙ্কিম-উপন্যাস-অনুযায়ী। কিন্তু এই যুগেই রবীন্দ্রনাথের গতরীতির নিজস্বতার প্রথম ইঙ্গিত পাই তাঁর প্রথম দুটি ছোট গল্পে : ‘ঘাটের কথা’ (ভারতী, কাটিক ১২২১/১৮৮৪) ও ‘রাজপথের কথা’ (নবজীবন, অগ্রহায়ণ ১২২১/১৮৮৫)।

[৭] এতটুকু বেলা হইতে সে এই জলেব ধারে কাটাইয়াছে, শাস্তির সময় এ জল যদি হাত বাড়াইয়া তাহাকে কোলে করিয়া না লইবে, তবে আর কে লইবে। চাঁদ অস্ত গেল, রাত্রি ঘোর অন্ধকার হইল। ডলের শব্দ শুনিতে পাইলাম, আর কিছু বুঝিতে পারিলাম না। অন্ধকারে বাতাস হু হু করিতে লাগিল; পাছে তিনমাত্র কিছু দেখা যায় বলিয়া সে যেন ফুঁ দিয়া আকাশের তারাগুলিকে নিবাইয়া দিতে চায়।

আমার কোলে যে খেলা করিত সে আজ তাহার খেলা সমাপন করিয়া আমার কোল হইতে কোথায় সড়িয়া গেল, জানিতে পারিলাম না। [ঘাটের কথা]

[৮] বালিকা উঠিল, দাঁড়াইল, চোখ মুহিল—পথ ছাড়িয়া পার্শ্ববর্তী বনের মধ্যে চলিয়া গেল। হয়তো সে গৃহে ফিবিয়া গেল, হয়তো এখনও সে প্রতিদিন শাস্ত্রমুখে গৃহে কাজ করে—হয়তো সে কাহাকেও কোনো দুঃখের কথা বলে না; কেবল এক-একদিন সন্ধ্যাবেলায় গৃহেব অঙ্গনে চাঁদের আলোতে পা ছড়াইয়া বসিয়া থাকে, কেহ ডাকিলেই আবার তখনই চমকিয়া উঠিয়া ঘরে চলিয়া যায়। কিন্তু তাহার পরদিন হইতে আজ পর্যন্তও আমি আব তাহার চরণস্পর্শ অনুভব করি নাই।

এমন কত পদশব্দ নীরব হইয়া গেছে, আমি কি এত মনে করিয়া রাখিতে পারি। কেবল সেই পায়ের করুণ নূপুরধ্বনি এখনও মাঝে মাঝে মনে পড়ে। কিন্তু আমার কি আর একদণ্ড শোক করিবার অবসর আছে। শোক কাহার জন্ত করিব। এমন কত আসে, কত যায়। [রাজপথের কথা]

এই দুটি উদাহরণে বঙ্কিম-প্রভাব আছে, কিন্তু তাকে ছাপিয়ে উঠেছে রবীন্দ্রনাথের নিজস্বতা। নৈর্ব্যক্তিক বহিমুখিতার স্থানে এসেছে আত্মভাবনার

স্বর ও অন্তর্মুখিতা। উপমা-উৎপ্রেক্ষা ও বিশেষণ ব্যবহারে স্বাতন্ত্র্য দেখা দিয়েছে—যেমন, ‘করণ নূরধ্বনি’ (বিশেষণ), ‘অন্ধকারে বাতাস হু হু করিতে লাগিল’ (উৎপ্রেক্ষা)। [৮]-সংখ্যক উদাহরণে মৃত্যুঘটনার সাংকেতিক বর্ণনা, নাটকীয়তা সম্পূর্ণ বজ্রিত হয়েছে। জটিল ও যৌগিক বাক্যের ব্যবহার দেখা যায়। ভাষা অন্তরঙ্গ ও সরস হয়েছে। এ সবই রবীন্দ্র-গল্পরীতির নিজস্বতার প্রথম ইশারা।

রবীন্দ্র-গদ্যের প্রথম পর্বের আর-একটি গ্রন্থের ভাষা বিচার্য: ‘মুরোপ-প্রবাসীর পত্র’ (১৮৮১ ভারতী ১২৮৬ বঙ্গাব্দে প্রথম প্রকাশিত)। এই পত্ররূপী ভ্রমণগ্রন্থে রবীন্দ্রনাথ পুরোপুরি কথ্যভাষা ব্যবহার করেছিলেন। অনেকদিন পরে এই গ্রন্থ প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন (২২ আগষ্ট ১৯৩৬): “মুরোপ-প্রবাসীর পত্রশ্রেণী আগাগোড়া অরক্ষণীয় নয়। এর স্বপক্ষে একটা কথা আছে—সে হচ্ছে এর ভাষা। নিশ্চিত বলতে পারি নে কিন্তু আমার বিশ্বাস, বাংলা সাহিত্যে চলতি ভাষায় লেখা বই এই প্রথম।……আমার বিশ্বাস বাংলা চলতি ভাষার সহজ প্রকাশপটুতার প্রমাণ এই চিঠিগুলির মধ্যে আছে।” তবে সেদিন তিনি সাহিত্যের প্রকাশ্য দরবারে এই ভাষাকে চালাতে সাহস করেন নি, পত্রগুলি বন্ধুদের কাছে লেখা ব্যক্তিগত পত্র, ভারতী-র উদ্দেশে লিখিত নয় বলে মুদ্রণে দ্বিধা ছিল।

[২] নাচ আরম্ভ হল। ঘুর-ঘুর-ঘুর। একটা ঘরে মনে করো চল্লিশ পঞ্চাশ জুড়ি নাচছে, ঘেঁষাঘেঁষি, ঠেলাঠেলি, কখনো বা জুড়িতে জুড়িতে ধাক্কা-ধাক্কি। তবু ঘুর-ঘুর-ঘুর। তালে তালে বাজনা বাজছে, তালে তালে পা পড়ছে, ঘর গরম হয়ে উঠছে। একটা নাচ শেষ হলো, বাজনা থেমে গেল; নর্তক মহাশয় তাঁব শ্রান্ত সহচরীকে আহারের ঘরে নিয়ে গেলেন, সেখানে টেবিলের উপর ফল-মূল-মিষ্টান্ন-মদিরার আয়োজন; হয়তো আহার পান করলেন, না হয় ছুঁজনে নিভৃত্তে কুঞ্জে বসে রহস্তালাপ করতে লাগলেন। আমি নতুন লোকের সঙ্গে বড়ো মিলে মিশে নিতে পারিনে, যে নাচে আমি একেবারে স্থপণ্ডিত, সে নাচও নতুন লোকের সঙ্গে নাচতে পারি নে, সত্যি কথা বলতে কি, নাচের নেমস্তম্ভগুলো আমার বড়ো ভালো লাগে না। [তৃতীয় পত্র, মুরোপ-প্রবাসীর পত্র]

[১০] তুমি এখানে আসতে ভাই, তা হোলে সমুদ্রের শব্দ শুন্তে শুন্তে চেউ গুণতে গুণতে, ফুলের রাশে মাথা রেখে, ফুলের রেণু গায়ে মেখে, ফুলের

মালা গাঁথে গাঁথে, ফুলের মধু খেতে খেতে, সঙ্গে বেলায় সাগর বেলায়, ছুজনেতে গলায় গলায়, ঘাসের পরে গাছের তলায়, গল্প হোত, হাসি হোত, ঠাণ্ডায় যদি কাশী হোত, বাড়ি যেতেম, চা খেতেম, হেসে খেলে দিন কাটাতেম।

[তদেব]

এই ছুটি উদাহরণে ক্রিয়াপদগুলি কথ্যভাষার, বানানে নোতুন আছে, ক্রিয়াপদের বিভিন্ন উপভাষা-রূপ ব্যবহৃত হয়েছে, তন্তব ও অর্ধতৎসম শব্দ বসেছে তৎসম শব্দের গায়ে গায়ে। ইডিয়মগুলি ঘরোয়া ও মেয়েলি। অল্পকার শব্দ ও মেয়েলি ইডিয়ম বর্ণনাকে সরস ও জীবন্ত করে তুলেছে। [১০]-সংখ্যক উদাহরণে ছড়ার রীতি অল্পহৃত হয়েছে, সমিল গদ্য-পর্ব বারবার ব্যবহারে চমৎকার এফেক্ট হয়েছে। পরবর্তী কালে কথ্যভাষারূপ নিয়ে রবীন্দ্রনাথ যে-সব পরীক্ষা করেছেন, এটি তারই অগ্রদূত।

রবীন্দ্র-গদ্যের প্রথম যুগের গদ্যের নানা রূপ, বন্ধিম-প্রভাব ও প্রভাবমুক্তির প্রয়াস, সাধু গদ্যরীতি ও কথ্যরীতির বিচিত্র ব্যবহার এতক্ষণ লক্ষ্য করেছি।

॥ তিন ॥

এবার রবীন্দ্র-গদ্যের দ্বিতীয় যুগের কালসীমা বিশ বছর (১৮৯৩ থেকে ১৯১৩ খৃষ্টাব্দ)—হিতবাদী-সাধনা-ভারতী-বঙ্গদর্শন-প্রবাসীর যুগ। এই যুগে যুরোপ যাত্রীর ডায়ারি (২য় খণ্ড ১৮৯৩), পঞ্চভূত (১৮৯৭), চোখের বালি (১৯০৩), নৌকাডুবি (১৯০৬), 'ভারতবর্ষ' প্রবন্ধ (১৯০৬), গল্পগুচ্ছ (পাঁচ ভাগ ১৯০৮-১৯১২), শান্তিনিকেতন (তের ভাগ, ১৯০২-১৯১১), গোরা (১৯১০), জীবনস্মৃতি (১৯১২), ছিন্নপত্র (১৯১২) প্রকাশিত হয়। এবং ষোল ভাগে গদ্য গ্রন্থাবলীতে (১৯০৭-১৯১২) নিম্নলিখিত গ্রন্থগুলি প্রকাশিত হয়: বিচিত্র প্রবন্ধ (১৯০৭), প্রাচীন সাহিত্য (১৯০৭), লোক সাহিত্য (১৯০৭), সাহিত্য (১৯০৭), আধুনিক সাহিত্য (১৯০৭), হান্তকৌতুক (১৯০৭), ব্যঙ্গকৌতুক (১৯০৭), প্রজাপতির নির্বন্ধ (১৯০৮), সভাপতির অভিভাষণ: পাবনা সম্মিলনী (১৯০৮), রাজা প্রজা (১৯০৮), সমূহ (১৯০৮), স্বদেশ (১৯০৮), সমাজ (১৯০৮), শিক্ষা (১৯০৮), শব্দতত্ত্ব (১৯০৯), ধর্ম (১৯০৯)। স্তরায় এই যুগ রবীন্দ্র-গদ্যের সর্বাপেক্ষা ফলপ্রসূ যুগ। এই সময়ে তিনি সাধনা (এক বছর), ভারতী (এক বছর) ও বঙ্গদর্শন (পাঁচ বছর) সম্পাদনা করেন।

রবীন্দ্র-গল্পের শ্রেষ্ঠ পরিচায়ক গ্রন্থ কি কি ? এই প্রশ্নের উত্তরে যে ক’টি গ্রন্থের নাম করতে পারি, তাঁর পাঁচ খানিই এই যুগে লিখিত—প্রাচীন সাহিত্য (১৯০৭) গল্প গুচ্ছ (১৯০৮-০৯), গোরা (১৯১০), জীবনস্মৃতি (১৯১২), ছিন্নপত্র (১৯১২)। এই পাঁচখানিকে অবলম্বন করে এ যুগের রবীন্দ্র-গল্পের ঐশ্বর্য ও বৈভব প্রদর্শনের প্রয়াস করা যাক। মনে রাখতে হবে এই যুগেই রবীন্দ্র-গল্প তার চরম ঐশ্বর্য আয়ত্ত্ব করেছিল। ভারসাম্য ও প্রাজ্ঞলতা রক্ষায়, অলংকারের সহজাত মৌল্য ব্যবহারে এবং ভাষার প্রসাদগুণ ও লাভণ্য প্রকাশে এই যুগের রবীন্দ্র-গল্প চরম কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েছিল।

বিশ বছরে (১৮৯৩-১৯১৩) রবীন্দ্রনাথ বাংলা গল্পভাষা নিয়ে বিচিত্র পরীক্ষা ও শিল্পসাফল্য লাভ করেছিলেন, তার পরিচয়স্বরূপ এই পাঁচটি গল্প-গ্রন্থ।

প্রথমেই ‘প্রাচীন সাহিত্য’। এই গ্রন্থভুক্ত ‘কাদম্বরীচিত্র’ প্রবন্ধে সংস্কৃত গল্প সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ যে-কথা বলেছেন তা স্মরণ করা যেতে পারে—

‘সংস্কৃত ভাষার এমন স্বরবৈচিত্র্য, ধ্বনি গাঙ্গীর্ষ, এমন স্বাভাবিক আকর্ষণ আছে, তাহাকে নিপুণরূপে চালনা করিতে পারিলে তাহাতে নানাব্যঞ্জের কনসার্ট বাজিয়া উঠে। তাহার অন্তর্নিহিত রাগিণীর এমন একটি অনির্বচনীয়তা আছে যে কবি-পণ্ডিতেরা বাঙ্গনৈপুণ্যে পণ্ডিত শ্রোতাদিগকে মুগ্ধ করিবার প্রলোভন সম্বরণ করিতে পারিতেন না। সেইজন্তু যেখানে বাক্যকে সংক্ষিপ্ত করিয়া বিষয়কে দ্রুত অগ্রসর করিয়া দেওয়া আবশ্যক সেখানেও ভাষার প্রলোভন সম্বরণ করা দুঃসাধ্য হয় এবং বাক্য বিষয়কে প্রকাশিত না করিয়া পদে পদে আচ্ছন্ন করিয়া দাঁড়ায়; বিষয়ের অপেক্ষা বাক্যই অধিক বাহ্যভূমি লইবার চেষ্টা করে, এবং তাহাতে সফলও হয়।’

এই মন্তব্যের পটভূমিতে প্রাচীন সাহিত্যের গল্পরীতি পরিচায়ক। বিভাগাগর সংস্কৃত গল্পকে আধুনিক রূপ দিয়েছিলেন। তিনি দীর্ঘ সংস্কৃত বাক্যের সমাস-বাহুল্য বর্জন করে ইংরেজি বাক্যের আদর্শে বাংলা বাক্য গড়ে তুললেন, স্বাসপর্ষ ও সার্থ-পর্ষ অজুযায়ী ছেদচিহ্ন ব্যবহার করে অর্থসম্পন্ন বাক্যাংশ রচনা করলেন, অজুচ্ছেদ রচনা করলেন। বাণভট্টের কাদম্বরী রীতিতে পল্লবিত তরঙ্গিত সমাসাকোণ বিরতিবিহীন ধ্বনিরোলসমৃদ্ধ গল্পরীতি বিভাগাগর পরিহার করলেন। বঙ্কিমচন্দ্র আর-এক ধাপ অগ্রসর হলেন। বাংলা গল্পকে তিনি সংস্কৃতের সঙ্কি-সমাস থেকে বহুল পরিমাণে মুক্ত করে তার ধ্বনিরোলটি রক্ষা

করলেন। কপালকুণ্ডলা ও দেবীচৌধুরাণীর নায়িকা-রূপবর্ণনা ও কমলাকান্তের দপ্তরের দেশমাতৃকা-রূপবর্ণনা তার উদাহরণ। দুর্গেশনন্দিনীর সংস্কৃতবহুল রীতি থেকে দেবীচৌধুরাণী ও রাজসিংহের সংস্কৃতাহুগ রীতি—এ দুয়ের ব্যবধান সতর্ক শ্রুতিকে এড়িয়ে যায় না। বঙ্কিমের কথা-গতের রূপ-বিবর্তন লক্ষ্য করলে দেখা যায়, বঙ্কিমচন্দ্র ক্রমশই সংস্কৃত প্রভাব ও লেখ্য ভাষা থেকে কথ্যভঙ্গির দিকে, অগ্রসর হচ্ছিলেন। বাক্যের দৈর্ঘ্য হ্রাস, পূর্ণাঙ্গ ক্রিয়াপদের সংখ্যা হ্রাস ও স্বযোগ মতো বিলুপ্ত সাধন করে বঙ্কিমচন্দ্র সাধু গদ্যকে সংস্কৃত প্রভাব থেকে মুক্তি দিচ্ছিলেন। দেবীচৌধুরাণী, সীতারাম, রাজসিংহ (সংশোধিত চতুর্থ সংস্করণ) ও ইন্দিরা (সংশোধিত পঞ্চম সংস্করণ) তার প্রমাণ।

রাজসিংহের চতুর্থ সংস্করণের (১৮২৪) ‘বিজ্ঞাপনে’ বঙ্কিম এই প্রসঙ্গে লিখেছিলেন।—

“ভাষা সম্বন্ধেও একটা কথা বলা প্রয়োজনীয়। এখন লেখকেরা বা ভাষা-সমালোচকেরা দুই ভাগে বিভক্ত। এক সম্প্রদায়ের মত যে, বাঙ্গালা ব্যাকরণ শব্দত্র সংস্কৃতানুযায়ী হওয়া উচিত। দ্বিতীয় সম্প্রদায়ের মত—তঁাহাদের মধ্যে অনেকেই সংস্কৃতে সুপণ্ডিত—যে, যাহা পূর্বে হইতে চলিয়া আসিতেছে, তাহা সংস্কৃত ব্যাকরণবিরুদ্ধ হইলেও চলিতে পারে। আমি নিজে এই দ্বিতীয় সম্প্রদায়ের মতের পক্ষপাতী, কিন্তু সম্পূর্ণ রূপে এবং সকল স্থানে তঁাহাদের অহুমোদনে প্রগুত নহি। আমি যদিও ইতিপূর্বে সম্বোধনে ‘ভগবন্’ ‘প্রভো’ ‘স্বামিন্’ ‘রাজকুমারি’ ‘পিতঃ’ প্রভৃতি লিখিয়াছি, এক্ষণে এ সকল বাঙ্গালা ভাষায় অপ্রযোজ্য বলিয়া পরিত্যাগ করিয়াছি। ‘তথা’ এবং ‘তথায়’ উভয় রূপই ব্যবহার করিয়াছি। ‘সমৈশ্চ’ এবং ‘সমৈস্তে’ দুই-ই লিখিয়াছি, একটু অর্থ-প্রভেদে। কিন্তু ‘গোপিনী’ ‘শশরীরে উপস্থিত’ এইরূপ প্রয়োগ পরিত্যাগ করিয়াছি। কারণ-নির্দেশের এ স্থান নহে। সময়ান্তরে তাহা করিব, ইচ্ছা আছে।”

রবীন্দ্রনাথ সংস্কৃত গদ্যের ছন্দঃস্পন্দ ও ধ্বনিরোল রক্ষায় যত্নবান হয়েছিলেন। বঙ্কিমচন্দ্র সাধু গদ্যের যে ঐশ্বর্য সৃষ্টি করেছিলেন, রবীন্দ্রনাথ তাতেই তৃপ্ত না থেকে নোতুন করে পরীক্ষা করেছিলেন। তিনি সংস্কৃতপ্রধান গদ্যরীতি নির্মাণ করলেন, ফিরিয়ে আনলেন স্বর ও স্পন্দন। এটি তাঁর প্রথম যুগের গড়ে দেখা যায় নি, দ্বিতীয় যুগের গড়ে দেখা গেল। তার প্রথম পরিচয় পাওয়া

গেল বিচিত্র প্রবন্ধ গ্রন্থের (১৩১৪/১২০৭) কয়েকটি রচনায়—রুদ্ধগৃহ, পথপ্রান্তে, লাইব্রেরি (১২২২), নববর্ষা ও কেকাধ্বনি-তে (১৩-৮)। দীর্ঘ বাক্য, ধ্বনিসমৃদ্ধ তৎসম শব্দ, কোমল ব্যঞ্জনধ্বনি ও দীর্ঘ স্বরধ্বনি ব্যবহার করে তিনি গষ্ঠকে করে তুললেন কাব্যগুণ ও স্বর সমৃদ্ধ, ছন্দঃস্পন্দিত ও আবৃত্তি-উপযোগী।

সংস্কৃত গণ্ডের স্বর ও স্পন্দনকে তিনি আয়ত্ত করেছিলেন, কুমারসম্ভবের আবজিতা কিঞ্চিদিব স্তন্যভ্যাং। বাসো বসানা তরুণাকরগম্।/পর্যাপ্তপুষ্প-স্তবকবনম্। সঞ্চারিণী পল্লবিনী লতেব॥—শ্লোকটি উদ্ধার করে কেকাধ্বনি প্রবন্ধে শব্দসংগীত-অতিক্রমী স্বর ও স্পন্দনের প্রতি পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করলেন। বিষয়টি ব্যাখ্যা করে বললেন—

‘মন নিজের স্বজনশক্তির দ্বারা ইন্দ্রিয় স্থখ পূরণ করিয়া দিতেছে। যেখানে লোলুপ ইন্দ্রিয়গণ ভিড় করিয়া না দাঁড়ায়, সেইখানেই মন এইরূপ স্বজনের অবসর পায়। পর্যাপ্ত পুষ্পস্তবকবনম্, ইহার মধ্যে লয়ের যে উত্থানপতন আছে, কঠোরে কোমলে যথার্থরূপে মিশ্রিত হইয়া ছন্দকে যে দোলা দিয়াছে, তাহা জয়দেবী লয়ের মতো অতি প্রত্যক্ষ নহে—তাহা নিগূঢ়; মন তাহা আলম্ব্যভরে পড়িয়া যায় না, নিজে আবিষ্কার করিয়া লইয়া খুশি হয়। এই শ্লোকের মধ্যে যে-একটি ভাবের সৌন্দর্য তাহাও আমাদের মনের সহিত চক্রান্ত করিয়া অপ্রতিগম্য একটি সংগীত রচনা করে, সে সংগীত সমস্ত শব্দসংগীতকে ছাড়াইয়া চলিয়া যায়, মনে হয় যেন কান জুড়াইয়া গেল—কিন্তু কান জুড়াইবার কথা নহে, মানসী মায়ায় কানকে প্রতারিত করে। [‘কেকাধ্বনি’, ১৩০৮ ভাঙ্গ, বিচিত্র প্রবন্ধ ১৩১৪/১২০৭]

রবীন্দ্রনাথের সংস্কৃতভাষার গণ্ডের সূত্রটি এখানে ব্যাখ্যাত হয়েছে—শব্দ-সৌন্দর্য নয়, ভাবসৌন্দর্যই তাঁর কাম্য।

পর মুহূর্তেই এই সূত্র প্রয়োগ করে সুরেলা কাব্যস্পন্দী গদ্য সৃষ্টি করলেন—

[১১] ‘আঁধারে শ্রামায়মান তমালতালীবনের দ্বিগুণতরঘনায়িত অন্ধকারে, মাতৃস্তুতিপিপাস্ত উর্ধ্ববাহ শতসহস্র শিশুর মতো অগণ্য শাখা-প্রশাখার আন্দোলিত মর্মরমুখর মহোৎসবে মথো রহিয়া রহিয়া কেকা তাঁরস্বরে যে-একটি কাংক্ষাক্রোকারধ্বনি উথিত করে, তাহাতে প্রবীণ বনস্পতিমণ্ডলীর মধ্যে আরণ্য মহোৎসবের প্রাণ জাগিয়া উঠে। কবির কেকারব সেই বর্ষার গান; কান তাহার মাধুর্য জানে না; মনই জানে; সেইজন্মই মন তাহাতে অধিক

মুগ্ধ হয়। মন তাহার সঙ্গে সঙ্গে আরও অনেকখানি পায়, সমস্ত মেঘাবৃত আকাশ, ছায়াবৃত অরণ্য, নীলিমাচ্ছন্ন গিরিশিখর, বিপুল মৃত প্রকৃতির অব্যক্ত অঙ্গ আনন্দরাশি।’ [কেকাধ্বনি]

এখানে দীর্ঘ স্বরধ্বনি ও কোমল ব্যঞ্জনধ্বনির নিপুণ ব্যবহারে একটি প্রচ্ছন্ন অল্পপ্রাস সৃষ্টি হয়েছে, তার ফলে এক রমণীয় ধ্বনিমাধুর্য আমাদের শ্রুতিকে আচ্ছন্ন করে। আবৃত্তি-উপযোগী বাক্যাংশগুলির কুশলী উপস্থাপনে তরঙ্গিত ধ্বনি একটি চমৎকার এক্ষেপ্ত সৃষ্টি করেছে।

এখানেই প্রাচীন সাহিত্য গ্রন্থের গদ্যরীতির সূত্রপাত। ধ্বনিগাত্তীর্ঘ, ছন্দঃস্পন্দ, স্বরবৈচিত্র্য মিলে গদ্যভাষার একটি কন্সার্ট বেজে উঠেছে। এই কন্সার্ট সৃষ্টির জন্তু রবীন্দ্রনাথ এইসব উপাদান ব্যবহার করেছেন—তৎসম শব্দ, যুক্তাক্ষর দীর্ঘস্বরধ্বনি, কোমল ব্যঞ্জনধ্বনি, বাক্যের ধ্বনিবিস্তার,—সবটাই মিলিয়ে দ্বিগুণগতীরঘোষ লয়ের উত্থানপতনসমন্বিত তান। মনে হয় বাণভট্ট যে ক্লাসিকাল নিষ্ঠা ও প্রয়োজনবিহীন শিল্প-আনন্দে বিভোর হয়ে গদ্যভাষার মর্মরসোধ গড়ে তুলেছিলেন, রবীন্দ্রনাথও সেই নিষ্ঠা ও আনন্দে উজ্জীবিত হয়ে প্রাচীন সাহিত্যের স্টাইল সযত্নে গড়ে তুলেছিলেন।

কিন্তু তিনি বাণভট্টের অঙ্ক অঙ্ককরণ করেন নি। সচেতন শিল্পকর্মরূপে তিনি এই গদ্যরীতির চর্চা করেছিলেন। কারণ তিনি জানতেন বাংলা ভাষার নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে। তার উপর সংস্কৃত ভাষারীতি আরোপ করে দেওয়া যায় না। বাংলায় নেই স্বরের দীর্ঘ উচ্চারণ, নেই অন্ত্যস্বরধ্বনির উচ্চারণ, আছে অকারের প্রতি উপেক্ষা, হসন্ত বর্ণের প্রভাবে লোপ পেয়েছে অন্ত্যস্বর-ধ্বনি আর চলতি ভাষায় প্রাধান্য পেয়েছে যুক্তবর্ণের ধ্বনি। এর ফলে বাংলা ভাষা হয়েছে লঘু, তাতে সংস্কৃত স্বরধ্বনির মর্যাদা রক্ষা করা সম্ভব নয়। বিদ্যাসাগর এটা অস্বভাব করেছিলেন বলেই তিনি ঋস-পর্ব ও সার্থ-পর্ব অল্পযায়ী বাক্যাংশ রচনা ও যতি চিহ্ন ব্যবহার করে ধ্বনিস্পন্দন সৃষ্টি করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথ প্রাচীন সাহিত্যে এই পথেই অগ্রসর হয়ে গেলেন। বাক্যাংশ, বিশেষণ, তুলনাত্মক শব্দ প্রয়োগ করে সমতল ধ্বনির অর্থঘটিত বিভাজন করেই ধ্বনিস্পন্দন সৃষ্টি করলেন। দীর্ঘ বাক্য ও পরস্পর নির্ভর বাক্যাংশ ব্যবহার করে অর্থ বৈচিত্র্য সৃষ্টি করলেন। তাতেই এলো ধ্বনিস্পন্দন। [ঐ বাংলা গদ্য ও রবীন্দ্রনাথ, শ্রীভবতোষ দত্ত, রবীন্দ্রায়ণ, প্রথম খণ্ড, ১৩৬৮]

একটি উদাহরণ থেকেই প্রাচীন সাহিত্যের গদ্য রীতির বৈশিষ্ট্য প্রমাণিত হবে।

[১২] তরুণ শুভ্রভালে যে দিন প্রথম সিন্দূরবিন্দুটি পরিয়াছিলেন, উমিলা চিরদিনই সেইদিনকাল নববধূ। কিন্তু রামের অভিষেক-মঙ্গলাচরণের আয়োজনে যে দিন অশ্বঃপুরিকাগণ ব্যাপৃত ছিল সে দিন এই বধূটিও কি সীমন্তের উপর অর্ধাবগুষ্ঠন টানিয়া রঘুকুললক্ষ্মীদের সহিত প্রসন্নকল্যাণমুখে মঙ্গল্যরচনায় নিরতিশয় ব্যস্ত ছিল না! আর, যে দিন অযোধ্যা অঙ্ককার করিয়া দুই কিশোর রাজভ্রাতা সীতাদেবীকে সঙ্গে লইয়া তপস্বীবেশে পথে বাহির হইলেন সে দিন বধূ উমিলা রাজহর্ম্যের কোন্ নিভৃত শয়নকক্ষে ধূলিশয্যায় বস্তুচ্যুত মুকুলটির মতো লুপ্তিত হইয়া পড়িয়াছিল তাহা কি কেহ জানে! সেদিনকার সেই বিশ্বব্যাপী বিলাপের মধ্যে এই বিদীর্ঘমান ক্ষুদ্র কোমল হৃদয়ের অসহ্য শোক কে দেখিয়াছিল! যে ঋষিকবি ক্রৌঞ্চবিরহিণীর বৈধব্যদুঃখ মুহূর্তের জন্ত সহ্য করিতে পাবেন নাই তিনিও একবার চাহিয়া দেখিলেন না।

লক্ষণ রামের জন্ত সর্বপ্রকারে আত্মবিলোপ সাধন করিয়াছিলেন, সে গৌরব ভারতবর্ষের গৃহে গৃহে আজও ঘোষিত হইতেছে, কিন্তু সীতার জন্ত উমিলার আত্মবিলোপ কেবল সংসারে নহে, কাব্যেও। লক্ষণ তাঁহার দেবতা-যুগলের জন্ত কেবল নিজেকে উৎসর্গ করিয়াছিলেন; উমিলা নিজের চেয়ে অধিক নিজের স্বামীকে দান করিয়াছিলেন। সে কথা কাব্যে লেখা হইল না। সীতার অশ্রুজলে একেবারে মুছিয়া গেল। [কাব্যের উপেক্ষিতা, ১৩০৭, প্রাচীন সাহিত্য]

এই উদাহরণে দীর্ঘ বাক্যের অতি ব্যবহার প্রথমের চোখে পড়ে। ‘যে’, ‘সে’, ‘যে দিন’, ‘সেদিন’—এই সব পদসম্পর নির্ভর সর্বনামের দ্বারা মিশ্র বাক্য রচিত হয়েছে। অর্থের জোর (এমফ্যাশিস) বুঝাবার জন্য এদের ব্যবহার হয়েছে। বাক্যগুলি স্পষ্ট বাক্যাংশ সমূহে বিভক্ত, যতিচিহ্ন দ্বারা বিভাজিত। দীর্ঘ বাক্য-পরস্পরা শেষে দ্বন্দ্ব বাক্য ব্যবহৃত হয়েছে, তার ফলে দীর্ঘ বক্তব্যের শেষে যেন সমাপ্তিরেখা টানা হয়েছে। সংস্কৃতানুযায়ী সমাসবদ্ধ পদ ব্যবহৃত হয়েছে, যেমন— ‘তরুণশুভ্রভাল’, ‘অভিষেক-মঙ্গলাচরণ’, ‘ক্রৌঞ্চবিরহিণী’, ‘মঙ্গল্যরচনা’, ‘দেবতায়ুগল’। সংস্কৃত সন্ধিবদ্ধ পদও আছে, যেমন—‘অর্ধাবগুষ্ঠন’, ‘মঙ্গলাচরণ’। আর আছে অহপ্রাসের নিপুণ প্রয়োগ,—‘ধূলিশয্যায়

বস্তুচ্যুত মুকুটটির মতো লুপ্তিত', 'উম্মিলার আত্মবিলোপ', 'প্রসন্নকল্যাণমুখে মাংসল্যরচনায়', 'সেদিনকার সেই বিশ্বব্যাপী বিলাপের মধ্যে এই বিদৌর্ঘ্যমান'।

অদেগ, শাস্তিনিকেতন, ধর্ম গ্রন্থে এই রীতির অন্তসরণ লক্ষ্য করি। তারপর রবীন্দ্রনাথ একে চিরকালের মতো পরিত্যাগ করেছেন।

॥ চার ॥

১৮৯১ থেকে ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দের (১২৯৮ থেকে ১৩০২ বঙ্গাব্দের) মধ্যে রবীন্দ্রনাথ গল্পগুচ্ছের চুয়াল্লিশটি গল্প (খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন থেকে অতিথি) ছিন্নপত্রের অধিকাংশ পত্র এবং সোনার তরী ও চিত্রা কাব্যের কবিতাগুলি রচনা করেন। প্রায় সবই সাধনা পত্রিকার জন্য লিখিত।

গুণে নোতুন পরীক্ষার স্তল এই সব গল্প ও পত্রগুচ্ছ। গল্পগুলি সাধনা পত্রিকায় অগ্রহায়ণ ১২৯৮ থেকে কা্তিক ১৩০২ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত (রবীন্দ্র-রচনাবলী বোড়শ, সপ্তদশ, অষ্টাদশ, উনবিংশ, বিংশ খণ্ডে সংকলিত)।

সাধনার যুগের গল্পে ও ছিন্নপত্রে রবীন্দ্রনাথ কথ্যভঙ্গিম গল্পরীতি ব্যবহার করেছেন। গল্পগুলি আত্মমগ্ন কবির লেখনীতে রচিত, ছিন্নপত্রের পত্রগুচ্ছও তাই। এ দুয়ের মধ্যে সমধর্মিতা আছে। ছিন্নপত্রের অনেক পত্রেই গল্পের মূল উপাদান পাই। (এর তালিকার জগৎপ্রবাসী—প্রাথমিকনাথ বিশীর 'রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্প', ভাঙ্গ ১৩৬১, পৃ ২৯)। মনে রাখতে হবে সাধনার যুগের গল্প যুগপৎ কবি ও কাহিনীকারের জোড় কলমে রচিত, আর ছিন্নপত্রের পত্রগুচ্ছ কবির কলমে রচিত। স্বতরাং গল্পগুচ্ছ ও ছিন্নপত্রকে সমধর্মী গল্প রূপে বিচার করাই উচিত। এই গল্প ঘরোয়া, আবেগস্পন্দিত, কথ্যভঙ্গিনির্ভর।

প্রাচীন সাহিত্যের ছন্দঃস্পন্দ ও ধ্বনিরোল এই কথ্যভঙ্গিতে প্রত্যাশিত নয়। কারণ কথ্যভঙ্গি স্বরবর্জিত, তা স্পন্দন সৃষ্টির অক্ষুণ্ণ নয়। রাজা প্রজা, সমাজ, সমূহ প্রভৃতি সমকালীন প্রবন্ধ-গ্রন্থে এই রীতিই অক্ষুণ্ণ। রবীন্দ্রনাথের জ্ঞানাত্মক, কর্মাত্মক, কর্মান্বক—সকল গল্পরচনাই কবির কলমে লেখা বলে গল্পগুচ্ছ ও ছিন্নপত্রের সঙ্গে এদের ভাষাসাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। বঙ্কিমের রচনায় কথ্যগত ও প্রবন্ধ-গুণে যে ব্যবধান আছে, তা রবীন্দ্র-রচনায় অক্ষুণ্ণ। এই সত্যটি এই সময়কার সকল গল্পরচনায় স্পষ্ট হয়ে উঠেছে।

গল্পগুচ্ছ ও ছিন্নপত্রের ভাষার গুণ স্থিতিস্থাপকতা, স্বচ্ছতা ও চিত্রধর্মীতা। এই গল্প ভাষার প্রবণতা কথ্যভঙ্গির দিকে।

গল্পগুচ্ছের ভাষা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ যে-কথা বলেছিলেন তা প্রণিধানযোগ্য।—

“তোমরা আমার ভাষার কথা বল, বল যে গতোও আমি কবি। আমার ভাষা যদি কখনো আমার গল্পাংশকে অতিক্রম করে স্বতন্ত্র মূল্য পায়, সেভাগ্য আমাকে দোষ দিতে পার না। এর কারণ, বাংলা গল্প আমার নিজেকেই গড়তে হয়েছে। ভাষা ছিল না, পর্বে পর্বে স্তরে স্তরে তৈরি করতে হয়েছে আমাকে। আমার প্রথম দিককার গল্পে, যেমন ‘কাব্যের উপেক্ষিতা’, ‘কেকাধ্বনি’, এসব প্রবন্ধে, পড়ের যৌক খুব বেশি ছিল, ওসব যেন অনেকটা গদ্য-পদ্য গোছের। গদ্যের ভাষা গড়তে হয়েছে আমার গল্প প্রবাহের সঙ্গে সঙ্গে। মোপাসাঁর মতো যে সব বিদেশী লেখকের কথা তোমরা প্রায়ই বল, তাঁরা তৈরি ভাষা পেয়েছিলেন। লিপিতে লিখতে ভাষা গড়তে হলে তাঁদের কি দশা হত জানিনে।” [“সাহিত্য, গান ও ছবি”, প্রবাসী, আষাঢ় ১৩৪৮। শ্রীবুদ্ধদেব বসুর সহিত আলোচনার অস্থলিপি। পরিশিষ্ট, পৃ ৪৮, শ্রীপ্রমথনাথ বিন্দীর ‘রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্প’।]

সমকালে রচিত ছিন্নপত্র ও গল্পগুচ্ছ থেকে দুটি অংশ এখানে উদ্ধার করি। গদ্য ভাষার রূপ ও সমধর্মিতা এতেই প্রমাণিত হবে।

[১৩] বাস্তবিক পদ্মাকে আমি বড় ভালবাসি। ... এখন পদ্মার জল অনেক কমে গেছে, বেশ স্বচ্ছ কৃশকায় হয়ে এসেছে, একটি পাণ্ডুবর্ণ ছিপছিপে মেয়ের মতো, নরম শাড়িটি গায়ের সঙ্গে বেশ সংলগ্ন। স্বন্দর ভঙ্গীতে চলে যাচ্ছে আর শাড়িটি বেশ গায়ের গতির সঙ্গে সঙ্গে বেঁকে যাচ্ছে। আমি স্বখন শিলাইদহ বোটে থাকি তখন পদ্মা আমার পক্ষে সত্যিকার একটি স্বতন্ত্র মাহুষের মতো, অতএব তার কথা যদি কিছু বাহ্যিক করে লিখি তবে সে কথা-গুলো চিঠিতে লিখবার অযোগ্য মনে করা উচিত হবে না। [ছিন্নপত্র, ২০মে, ১৮৯৩]

পদ্মালালিত ভূখণ্ডের একটি বালিকার ছবি পাই গল্পগুচ্ছে।—

[১৪] মৃদুয়া দেখিতে শ্রামবর্ণ। ছোট কোঁকড়া চুল পিঠি পর্যন্ত পড়িয়াছে। ঠিক যেন বালকের মতো মুখের ভাব। মস্ত মস্ত দুটি কালো চক্ষুতে না আছে লজ্জা, না আছে ভয়, না আছে হাবভাবলীলার লেশমাত্র। শরীর দীর্ঘ পরিপুষ্ট

স্বস্থ সবল, কিন্তু তাহার বয়স অধিক কি অল্প সে প্রশ্ন কাহারও মনে উদয় হয় না; যদি হইত, তবে এখনও অবিবাহিত আছে বলিয়া লোকে তাহার পিতা-মাতাকে নিন্দা করিত। গ্রামে বিদেশী জমিদারের নৌকা কালক্রমে যেদিন ঘাটে আসিয়া লাগে সেদিন গ্রামের লোকেরা সম্মুখে শশব্যস্ত হইয়া উঠে, ঘাটের মেয়েদের মুখ-রঙ্গভূমিতে অকস্মাৎ নাসাগ্রভাগ পর্যন্ত যবনিকাপতন হয়, কিন্তু মুগ্ধমূর্তি কোথা হইতে একটা উলঙ্গ শিশুকে কোলে লইয়া কোঁকড়া চুলগুলি পিঠে দোলাইয়া ছুটিয়া ঘাটে আসিয়া উপস্থিত। যে দেশে ব্যাধ নাই বিপদ নাই সেই দেশের হরিণ শিশুর মতো নিভীক কৌতূহলে দাঁড়াইয়া চাহিয়া চাহিয়া দেখিতে থাকে, অবশেষে আপন দলের বালকসঙ্গীদের নিকট ফিরিয়া গিয়া এই নবাগত প্রাণীর আচার ব্যবহার সম্বন্ধে বিস্তর বাহুল্য বর্ণনা করে। [‘সমাপ্তি’, আশ্বিন ১৩০০/১৮২০]

ভাষার চিত্রধর্মিতা প্রথমের দৃষ্টি আকর্ষণ করে : (১৩)-উদাহরণে “স্বন্দর ভঙ্গিতে চলে যাচ্ছে আর শাড়িটি বেশ গায়ের গতির সঙ্গে সঙ্গে বেঁকে যাচ্ছে”; (১৪)-উদাহরণে “ঘাটের মেয়েদের মুখ-রঙ্গভূমিতে অকস্মাৎ নাসাগ্রভাগ পর্যন্ত যবনিকা পতন হয়।” দুটি-ই জীবন থেকে সত্তা তুলে-আনা ছবি। এখানে উপমা গতিময়, চিত্রধর্মী। এই ছবিতে শুধু বাহ্য বস্তুর প্রতিকৃতি নয়, মানসিক অবস্থার প্রতিবিম্ব ফুটে ওঠে। এখানে উপমা আর অর্থাৎকার মাত্র থাকে না, হয়ে ওঠে ভাষা—লেখকের সঙ্গে পাঠকের সংযোগসেতু। গল্পগুচ্ছে এই সংযোগসেতু বারবার দেখা গেছে।

(১৩) ও (১৪)—দুটি উদাহরণেই ছিপ্‌ছিপে মেয়ের বর্ণনা, একটিতে চঞ্চলা নদী, অপরটিতে নদীমাতৃক ভূখণ্ডের চঞ্চলা কিশোরী। দুটি বর্ণনায় বিষয়ের ও বর্ণনার সমধর্মিতা আছে তা নয়, ভাষাভঙ্গিতেও সমধর্মিতা আছে। ছিন্নপত্রের ভাষা চলতি ভাষা, সমাপ্তি গল্পের ভাষা কথ্যভঙ্গিম ভাষা। সমাপ্তি গল্পের ভাষা (উদাহরণ ১৪) সরল, সরোয়া, মোখিক বাধুনিযুক্ত। পার্থক্য শুধু ক্রিয়াপদের। এই পার্থক্য অগ্রাহ্য এই কারণে যে ক্রিয়াপদই সাধু ও চলিত ভাষার মৌল পার্থক্য নয়। এ দুটির গুণসাদৃশ্য ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে না—এই ভাষা স্থিতিস্থাপক, চিত্রধর্মী, আবেগনির্ভর ও স্বচ্ছ।

গল্পগুচ্ছের ভাষা আসলে মিশ্ররীতির ভাষা, এখানে আছে স্পন্দিত গন্ত, নিম্নাভরণ গদ্য, বস্তুনির্ভর গজ। সবেমই প্রবণতা কথ্যভঙ্গির দিকে। তা সহজ, প্রাণধর্মী; কোথাও তা কৃত্রিম নয়, সজ্জিত বা অলংকৃত নয়। এখানে

অলংকার ভাষাশরীরেরই লাভণ্য, তা বহিরারোপিত নয়। এই গুণকেই শ্রীহরকুমার সেন বলেছেন, ‘স্বাভাবিক ও সহজাতসৌন্দর্য’। ‘এই অলংকৃতি বিভূষণভার নয়।’

গল্পগুচ্ছের ভাষারীতি সম্পর্কে হুন্দর আলোচনা করেছেন শ্রীবুদ্ধদেব বসু তাঁর ‘রবীন্দ্রনাথ : কথামাহিত্য’ গ্রন্থে (বৈশাখ, ১৩৬২)। তিনি এই ভাষারীতির তিনটি বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করেছেন।

প্রথম বৈশিষ্ট্য, ভাষার সাংস্কৃতিকতা বা নিলিপ্ততা-গুণ। গল্পগুচ্ছের ভাষারীতিতে, ‘শান্তি’ গল্পের ছিদামের দেহের মতো, ‘একটি পরিমিত পারিপাট্য, একটি অবলীলাকৃত শোভা প্রকাশ পায়।’ এই পরিপাট্য ও মিতভাষিতা প্রকাশ পেয়েছে ‘শান্তি’তে বড়ো বৌয়ের হত্যাকাণ্ড বর্ণনায় :

[১৫] ‘ক্লৃপ্ত ব্যাঘ্রের ঞায় রুদ্ধ গম্ভীর গর্জনে (হুথিরাম) বলিয়া উঠিল, ‘কী বললি।’—বলিয়া মুহূর্তের মধ্যে দা লইয়া কিছু না ভাবিয়া একেবারে জরীর মাথায় বসাইয়া দিল। রাধা তাহার ছোটো জায়ের কোলের কাছে পড়িয়া গেল এবং মৃত্যু হইতে মুহূর্ত বিলম্ব হইল না।

চন্দ্রা রক্তসিক্ত বস্ত্রে ‘কী হোলো গো’ বলিয়া চীৎকার করিয়া উঠিল। ছিদাম তাহার মুখ চাপিয়া ধরিল। হুথিবাম দা ফেলিয়া মুখে হাত দিয়া হতবুদ্ধির মতো ভূমিতে বসিয়া পড়িল। ছেলেটা জাগিয়া উঠিয়া ভয়ে চীৎকার করিয়া কঁাদিতে লাগিল।’ [শান্তি’]

বাসু, এই-ই যব । বন্ধিমচন্দ্রেব মতো নাটকীয় বর্ণনা নেই, শরৎচন্দ্রেব মতো ভাবালু বর্ণনা নেই, এ কেবল নিলিপ্ত বর্ণনা। “ভাষার কোনোখানে এতটুকু বেশি জোর দেয়া হয়নি ; যেন অত্যন্ত সাধারণ দৈনন্দিন কোনো ঘটনার বর্ণনা করা হচ্ছে, এমন আটপোরে ভাষা ; বরং দ্বিতীয় অনুচ্ছেদে প্রত্যেকটি বাক্য ‘ইল’ প্রত্যয়ান্ত শব্দে শেষ হওয়ায় ভাষাবিচারে কিছুটা শৈথিল্যই ধরা পড়ে।”

দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য গল্প উপস্থাপনা সম্পর্কিত,—কথকতার ভঙ্গি,—যে গুণকে আমরা বলেছি স্পন্দনবজ্রিত কথ্যভঙ্গি। “গল্প তিনি সরাসরি আরম্ভ করেন এবং মুহূর্তের মধ্যে পাঠকের মনকে ঘটনাস্রোতে মগ্ন করেন, ভূমিকা করেন না, দম্য, নেবার জন্ত থামেন না, পরোক্ষভাবে উপদেশ দেন না, ঠিক মুখে বলা গল্পের মতো সহজ স্বচ্ছন্দ স্রোতে বয়ে চলে তাঁর কাহিনী ; সে-স্রোত কোথাও অত্যধিক বর্ণপ্রয়োগে ঘোলা হয়ে ওঠে না, সেটি একেবারে স্বচ্ছ অথচ মানব-হৃদয়ের রহস্যের মতোই অন্তলম্পর্শী।”

গল্পগুচ্ছের ভাষার আর-একটি গুণ সম্পর্কে এখানে আমরা সচেতন হয়ে উঠি : স্বচ্ছতা। উপমার চিত্রধর্মিতা থেকেও এই স্বচ্ছতা আসে। মনের যে-গহনে বিস্তৃত আখ্যান পৌছতে পারে না, সেখানে জীবন থেকে সমস্ত তুলে-আনা চিত্রধর্মী উপমার আলো ফেলে লেখক তাকে প্রত্যক্ষ, স্পষ্ট, স্বচ্ছ করে তোলেন। ভৃত্য রাইচরণ যখন প্রভুপুত্রকে ‘খবরদার, জলের ধারে যেয়ো না’, বলে কদমফুল আনতে গেলো, তখন থোকর কাছে নিষিদ্ধ জলটাই লোভনীয় হয়ে উঠলো ; সে নদীর ধারে ধীরে ধীরে এগিয়ে এলো, তাকিয়ে দেখলে, ‘জল খলখল ছল ছল করিয়া ছুটিয়া চলিয়াছে ; যেন ছটামি করিয়া কোন্ এক বৃহৎ রাইচরণের হাত এড়াইয়া একলক্ষ শিশুপ্রবাহ কলস্বরে নিষিদ্ধ স্থানাভিমুখে দ্রুতবেগে পলায়ন করিতেছে।’ [‘পোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’]—এখানে ভাষা স্বচ্ছতাগুণ অর্জন করেছে।

তৃতীয় বৈশিষ্ট্য : উপমা (সুন্দরবিচারে বিস্তারিত বিশেষণ ছাড়া আর কিছু নয়) ও বিশেষণের (বিশেষণও একপ্রকার অলংকার) ব্যবহার, উপমা ও বিশেষণের কোনো স্বতন্ত্র গৌরব এখানে বড়ো হয়ে ওঠে নি, কাহিনীর অগ্রগমনই একমাত্র লক্ষ্য। “উপমার যাথাথো, বর্ণনার বাস্তবঘনতায় এখানে একটি সুন্দর দোষময় অস্তিত্ব—উঁচু-নিচু নেই, সমতলভাবে কাহিনীর স্রোত প্রবাহিত—ভাষা যেন স্বতন্ত্রভাবে আমাদের দৃষ্টিগোচরই হয় না, শুধু কাহিনীকে এগিয়ে দেয়াই তার উদ্দেশ্য।”

উপমা ও বিশেষণের ব্যবহার লক্ষ্য করা যায় ভাবপ্রধান ও রূপপ্রধান বর্ণনায়। প্রথমটার উদ্দেশ্য পাঠক-মনে একটি ভাবমণ্ডলের সৃষ্টি, দ্বিতীয়টার উদ্দেশ্য চিত্রাংকন।

প্রথমে দুটি ভাবপ্রধান ও পরে দুটি রূপপ্রধান বর্ণনা এখানে চয়ন করি।

[১৬] বাহিরেও অত্যন্ত গুমট। দু-প্রহরের সময় খুব এক পদলা বৃষ্টি হইয়া গিয়াছে। এখনো চারিদিকে মেঘ জমিয়া আছে। বাতাসের লেশমাত্র নাই। বর্ষায় ঘরের চারিদিকে জঙ্গল এবং আগাছাগুলি অত্যন্ত বাড়িয়া উঠিয়াছে, সেখান হইতে এবং জলমগ্ন পাটের ক্ষেত হইতে সিক্ত উদ্ভিদের ঘন গন্ধবাপ চতুর্দিকে একটি নিশ্চল প্রাচীরের মতো জমাট হইয়া দাঁড়াইয়া আছে। গোয়ালের পশ্চাৎভাগ ডোবার মধ্য হইতে ভেক ডাকিতেছে এবং ঝিল্লিরবে সন্ধ্যার নিম্নরূপ আকাশ একেবারে পরিপূর্ণ। [‘শান্তি’]

[১৭] গিরিকাননের সমস্ত স্বগন্ধ লুপ্তন করিয়া একটা উদাম বায়ুর

উল্কা আসিয়া আমার দুইটা বাতি নিবাইয়া দিত ;—আমার চারিদিকে সেই বাতাসের মধ্যে, সেই আরাবলী গিরিকুঞ্জের সমস্ত মিশ্রিত সৌরভের মধ্যে যেন অনেক আদর অনেক চূষন অনেক কোমল করস্পর্শ নিভৃত অন্ধকার পূর্ণ করিয়া ভাসিয়া বেড়াইত । [‘কুণ্ঠিত পাষণ’]

[১৮] নবাবজাদীর ভাষামাত্র শুনিয়া সেই ইংরেজরচিত আধুনিক শৈল নগরী দার্জিলিঙের ঘন কুঞ্জটিকাজালের মধ্যে আমার মনশ্চক্ষের সম্মুখে মোগল সম্রাটের মানসপুরী মায়াবলে জাগিয়া উঠিতে লাগিল—শ্বেত-প্রসন্ন-রচিত বড়ো-বড়ো অভভেদী সৌধশ্রেণী, পথে লম্বপুচ্ছ অশ্বপৃষ্ঠে মহলন্দের সাজ, হস্তী-পৃষ্ঠে স্বর্ণ-ঝালর খচিত হাওদা, পুরবাসীগণের মন্তকে বিচিত্রবর্ণের উকীষ, শালের রেশমের মসলিনের প্রচুর-প্রসন্ন জামা পায়জামা, কোমরবন্ধে বক্র তরবারি, জরির জুতার অগ্রভাগে বক্র শীর্ষ—সুদীর্ঘ অবসর, স্থলস্থ পরিচ্ছদ, সুপ্রচুর শিষ্টাচার । [‘দ্রাশা’]

[১৯] নিবারণ প্রাতঃকালে উঠিয়া গলির ধারে গৃহদ্বারে খোলা গায়ে বসিয়া অত্যন্ত নিরুদ্বিগ্নভাবে হাঁকাটি লইয়া তামাক খাইতে থাকে । পথ দিয়া লোকজন যাতায়াত করে, গাড়ি ঘোড়া চলে, বৈষ্ণব-ভিত্তিক গান গাহে, পুরাতন বোতল সংগ্রহকারী ইঁাকিয়া চলিয়া যায় ; এই সমস্ত চঞ্চল দৃশ্য মনকে লম্বুভাবে ব্যাপ্ত রাখে এবং যেদিন কাঁচা আম অথবা তপসি-মাছওয়ালা আসে, সেদিন অনেক দরদাম করিয়া কিঞ্চিৎ বিশেষরূপ রন্ধনের আয়োজন হয় । তাহার পর যথাসময়ে তেল মাখিয়া স্নান করিয়া আহারান্তে দড়িতে খুলানো চাপকানটি পরিয়া, এক ছিলিম তামাক পানের সহিত নিঃশেষপূর্বক আর একটি পান মুখে পুরিয়া আপিসে যাত্রা করে । আপিস হইতে আসিয়া সন্ধ্যাবেলাটা প্রতিবেশী রামলোচন ঘোষের বাড়িতে প্রশান্ত গম্ভীরভাবে সন্ধ্যাযাপন করিয়া আহারান্তে রাত্রি শয়নগৃহে জী হরহন্দরীর সহিত সাক্ষাৎ করে । [‘মধ্যযতিনী’]

গল্পগুচ্ছে নানা রূপের গল্প আছে—সাধু থেকে চলিত, ঋজু থেকে বঙ্কিম, নিরাভরণ সারল্য থেকে সমৃদ্ধ কাককলা, লঘু-তরল থেকে ধীর গম্ভীর, কোতুক-প্রক্লেশ থেকে বিষাদ-করণ—সব রকমই আছে । সবটা মিলিয়ে স্বচ্ছ, কথ্যভঙ্গিম, পরিমিত, পরিপাটি, স্থিতিস্থাপক, চিত্রধর্মী গল্প । গল্পগুচ্ছের ভাষা দর্পণের মতো কাজ করে—স্বচ্ছ প্রতিবিম্বের মতো তা স্পষ্ট, প্রত্যক্ষ ও জীবন্ত ।

ছিন্নপত্রের গদ্য গল্পগুচ্ছের থেকে স্বভাবধর্ম ভিন্নতর নয়, তা পূর্বে লক্ষ্য

করেছি। এখানে একটি রূপপ্রধান বর্ণনা চয়ন করি, তাতেই এই বক্তব্য প্রমাণিত হবে।

[২০] জ্যোৎস্না প্রতি রাত্রেই অল্প অল্প করে ফুটে উঠছে। আমি তাই আজকাল সন্দের পরেও অনেকক্ষণ বাইরে বেড়াই। নদীর এ পারের মাঠে কোথাও কিছু সীমাচিহ্ন নেই, গাছপালা নেই—চষা মাঠে একটি ঘাসও নেই, কেবল নদীর ধারের ঘাসগুলো প্রথর রৌদ্রে শুকিয়ে হলদে হয়ে এসেছে। জ্যোৎস্নায় এই ধু ধু শূণ্য মাঠ ভারী অপূর্ব দেখতে হয়—সমুদ্র এই রকম অসীম বলে মনে হয়, কিন্তু তার একটা অবিশ্রাম গতি এবং শব্দ আছে—এই মাটির সমুদ্রের কোথাও কিছু গতি নেই, শব্দ নেই, বৈচিত্র্য নেই, প্রাণ নেই—ভারী একটা উদাস মৃত শূণ্যতা—চলবার মধ্যে কেবল এক প্রান্তে আমি একটি প্রাণী চলছি এবং আমার পায়ের কাছে একটি ছায়া চলে বেড়াচ্ছে। বহুদূরের মাঠে এক-এক জায়গায় যেখানে গত শস্তের শুকনো গোড়া কিছু অবশিষ্ট ছিল সেইখানে চাষায়া আগুন লাগিয়ে দিয়েছে। মাঝে মাঝে কেবল সেই আগুনের শ্রেণী দেখা যাচ্ছে। এমন একটা প্রকাণ্ড বিস্তারিত প্রাণহীনতার উপর যখন অস্পষ্ট চাঁদের আলো এসে পড়ে তখন যেন একটা বিশ্বব্যাপী বিচ্ছেদশোকের ভাব মনে আসে—যেন একটি মরুময় বৃহৎ গোবের উপরে একটি সাদা-কাপড় পবা মেয়ে উপুড় হয়ে মুখ ঢেকে মুছিতপ্রায় নিস্তরু পড়ে রয়েছে। [পতिसর ১৭ মার্চ ১৮৯৪]

গল্পগুচ্ছের ভাষারীতির সঙ্গে এই পত্রের রীতির মিল এতই প্রকট যে ব্যাখ্যার প্রয়োজন হয় না। সেই স্বচ্ছতা, চিত্রধর্মিতা, রূপবর্ণনার প্রত্যক্ষতা, বিশেষণ ব্যবহারে সেই একই কৌশল, সেই পরিমিতি, সেই পারিপাট্য, সেই নিরাভরণ সারল্য অনায়াসলক্ষণীয়।

গল্পগুচ্ছে ব্যবহৃত কয়েকটি বিশেষণ স্মরণ করা যাক—‘সেই লজ্জিত শঙ্কিত শীর্ণ দীর্ঘ অন্তর্ময় বালক’ (ছুটি), ‘নিরীহ চঞ্চল ক্ষুদ্র কৌতুকপ্রিয় গ্রামবধূ’ (শান্তি), ‘সমস্তই যেন সজীব, স্পন্দিত, প্রগল্ভ, আলোক-উদ্ভাসিত, নবীন-তায় সূচিক্ত, প্রাচুর্যে পরিপূর্ণ’ (অতিথি), ‘ঈষৎ তপ্ত স্নেহময় বাতাস’ (পোস্টমাস্টার)। এখানে পাহ এই সব বিশেষণযুক্ত পদ—‘ধু ধু শূণ্য মাঠ’, ‘ভারী একটা উদাস মৃত শূণ্যতা’, ‘বিশ্বব্যাপী বিচ্ছেদশোক’, ‘একটি মরুময় বৃহৎ গোর’, ‘একটি সাদা কাপড়-পরা মেয়ে’। সর্বত্রই অব্যর্থ লক্ষ্যভেদী বিশেষণের প্রয়োগ, কোনোটাতেই বৃথা যায় না। এই সব বিশেষণের প্রয়োগে চিত্রধর্মী রূপ

দর্পণে প্রতিবিম্বের মতো ফুটে উঠেছে। প্রাচীন সাহিত্যের দীর্ঘ যৌগিক ও মিশ্রবাক্য গল্পগুচ্ছে (ও ছিন্নপত্রে) একেবারে ব্যবহৃত হয় নি, তা নয়, কিন্তু তার ব্যবহার কমে এসেছে। দীর্ঘ বাক্যকে ক্ষুদ্রতর বাক্যে ভেঙে ফেলা হয়েছে, পরস্পরনির্ভর বাক্য আর ব্যবহৃত হয় নি, দীর্ঘ বাক্য-পরস্পরাও বঞ্চিত হয়েছে। প্রাচীন-সাহিত্যের গদ্যভাষার লক্ষ্য ছিল ছন্দঃস্পন্দ ও ধ্বনি গান্ধার্য, গল্পগুচ্ছের লক্ষ্য স্থিতিস্থাপকতা ও স্বচ্ছতা।

॥ পাঁচ ॥

রবীন্দ্র-গল্পের দ্বিতীয় যুগের শেষ দুটি উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ—গোরা (১৯১০, ভাদ্র ১৩১৪-চৈত্র ১৩১৬, প্রবাসীতে প্রথম প্রকাশিত) ও জীবনস্মৃতি (১৯১২, ভাদ্র ১৩১৮, শ্রাবণ ১৩১৯, প্রবাসীতে প্রথম প্রকাশিত)। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পূর্বে রচিত এই দুটি গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথ ভাষা ব্যবহারে যে ভারসাম্য অর্জন করেছিলেন তা আর কখনো দেখা যায় না।

গোরা ও জীবনস্মৃতির ভাষা সম্পর্কে শ্রীপ্রমথনাথ বিশীর সিদ্ধান্ত সবচেয়ে নিভুল বলে আমার মনে হয়।—

এখানে “রবীন্দ্রনাথ ভাষার মধ্যগারীতির কাছাকাছি এসে পৌঁছেছেন— অবশ্য তাঁর মতো প্রচণ্ড সাহিত্যিক পার্শ্বোন্মালিটি-বিশিষ্ট ব্যক্তির পক্ষে যতখানি কাছাকাছি আসা সম্ভব। এখানে রবীন্দ্রনাথের স্পষ্ট পদাঙ্ক থাক। সত্ত্বেও সে পদাঙ্ক বাঁচিয়ে পাশ দিয়ে চলবার রাস্তা আছে। এ ভাষাকে মডেল হিসাবে গ্রহণ করলে খুঁদে রবীন্দ্রনাথ হয়ে উঠবার আশঙ্কা থাকে না— গ্রহণকারীর বৈশিষ্ট্য ফুটে উঠবার আশা থাকে। শরৎচন্দ্র বলেছেন যে, তিনি পঞ্চাশবার গোরা পড়ে ভাষার মহড়া দিয়েছিলেন। কথাটা সত্য বলেই মনে হয়। শরৎচন্দ্রের প্রাঞ্জল, প্রসাদগুণবিশিষ্ট ঋজু নিরলঙ্কার ভাষা গোরা ভাষাকে মনে করিয়ে দেয়। এমন কি আমার বিশ্বাস প্রমথ চৌধুরীর বীরবলী ভাষার ভিত্তিও গোরা ভাষা; উভয় ক্ষেত্রেই ঋজু, তীক্ষ্ণ, স্বচ্ছ প্রসাদগুণ। অলঙ্কার রবীন্দ্র-সাহিত্যের, কি গল্পের কি পত্রে, প্রধান লক্ষণ। সেই অলঙ্কার-প্রাচুর্যের চাপ এই সময়ের রচনায় কিছু কম, অলঙ্কার বর্জন একেবারেই সম্ভব নয়, কারণ রবীন্দ্রনাথের চিন্তার ও অস্থূতির মিডিয়াম অলঙ্কার। বিশেষণ

ও অলঙ্কারের আপেক্ষিক বিরলতা, অলঙ্কারে ও শব্দসম্ভারে স্বতোবিরুদ্ধের মিশ্রণ, ঋজুতা ও প্রাঞ্জলতা তাঁর গদ্যরীতিতে এমন একটা আত্মনিষ্ঠ ভারসাম্য দান করেছে যার একমাত্র তুলনা বঙ্কিমচন্দ্রের গদ্যের শ্রেষ্ঠ নিদর্শন, যার অন্তরূপ রবীন্দ্রনাথের পবিত্র রচনায় আর পাই না। এই ভারসাম্যের বারে বারে উল্লেখ করেছি বঙ্কিমের রচনা আলোচনা প্রসঙ্গে। ভাষায় এই ভারসাম্য ভাষাব্যবহারকারীর, ভাষার পাঠকের অর্থাৎ সমাজের ভারসাম্যের একটা বহিঃপ্রকাশ। এখানেই বাঙালী সমাজের ভারসাম্যের শেষ মুহূর্ত, এর পরে সমাজের ভারসাম্য নষ্ট হয়েছে, ভাষারীতিরও।” [বাংলা গদ্যের পদাংক, ভূমিকা, পৃ. ১৭৮]

ঋজুতা, তীক্ষ্ণতা, স্বচ্ছতা, প্রাঞ্জলতা—সবটা মিলিয়ে প্রসাদগুণ ও ভারসাম্য গোরা ও জীবনস্বপ্নের গদ্যভাষায় লক্ষ্যণীয়। কথ্যভঙ্গিম বাগ্‌রীতি, সরল ও মিশ্রবাক্য, শব্দ ব্যবহারে ঔদার্য, ভারসাম্যযুক্ত বাক্যবিন্যাস, পদবিন্যাসে ঋজুতা, তীক্ষ্ণতা ও প্রাঞ্জলতা,—সবটা মিলিয়ে একটা ধাবংশক্তি ও স্বচ্ছতা এই দুই গ্রন্থে অনায়াসলক্ষ্যণীয়। মনে হয় লেখক সাধু ক্রিয়াপদের ঠাট বজায় রেখে চলতি রীতিকেই আশ্রয় করেছেন। গোরা উপন্যাসেই সর্বপ্রথম মুখের ভাষায় উপন্যাসের সংলাপ ব্যবহৃত হয়েছে।

সামান্য উদাহরণেই এই মন্তব্যের পোষকতা হয়।

[২১] শ্রাবণ মাসের সকালবেলায় মেঘ কাটিয়া গিয়া নির্মল রোদে কলিকাতার আকাশ ভরিয়া গিয়াছে। রাস্তায় গাড়িঘোড়ার বিরাম নাই, ফেরিওয়ালা অবিশ্রাম হাঁকিয়া চলিয়াছে, যাহারা আপিসে কালেজে আদালতে যাইবে তাহাদের জন্ত বাসায় বাসায় মাছ-তরকারির চূপড়ি আসিয়াছে ও রাস্তাঘরে উনান জ্বলাইবার ধোঁওয়া উঠিয়াছে—কিন্তু তবু এত বড়ো এই-ষে কাজের শহর কঠিনহৃদয় কলিকাতা, ইহার শত শত রাস্তা এবং গলির ভিতরে সোনার আলোকের ধারা যেন একটা অপূর্ব ঘোবনের প্রবাহ বহিয়া লইয়া চলিয়াছে। [গোরা, প্রথম পরিচ্ছেদ]

ক্রিয়াপদ ও সর্বনামের সাধু রূপ সম্বন্ধেও কথ্যরীতির প্যাটান এখানে গৃহীত হয়েছে, এবিষয়ে সন্দেহ নেই। দেশী-বিদেশী সাধু-অসাধু শব্দ নিবিচারে ব্যবহৃত হয়েছে, তৎসম শব্দের সংখ্যা হ্রাস পেয়েছে। অতীত কালের বর্ণনায় বর্তমান ক্রিয়াপদের ‘ইয়াছে’ প্রত্যয়ান্ত রূপটি বারবার ব্যবহৃত হয়েছে। বর্ণনা যে অতীত কালের তার পরিচয় এই অল্পছেদের পরবর্তী অল্পছেদের

প্রথম বাক্যেই আছে—“এমন দিনে বিনা-কাজের অবকাশে বিনয়ভূষণ…… দেখিতেছিল।”

[২২] এ কয়দিন প্রত্যহ সকালে বিছানা হইতে উঠিয়াই প্রথম কথা ললিতার মনে এই জাগিয়াছে যে, আজ বিনয়বাবু আসিবেন না। অথচ সমস্ত দিনই তাহার মন এক মুহূর্তের জগ্ৰও বিনয়ের আগমন প্রতীক্ষা করিতে ছাড়ে নাই। ক্ষণে ক্ষণে সে কেবলই মনে করিয়াছে বিনয় হয়তো আসিয়াছে, হয়তো সে উপরে না আসিয়া নিচের ঘরে পরেশবাবুর সঙ্গে কথা কহিতেছে। এই জগ্ৰ দিনের মধ্যে কতবার সে অকারণে এ ঘরে ও ঘরে ঘুরিয়াছে তাহাব ঠিক নাই। অবশেষে দিন যখন অবসান হয়, রাত্রে যখন সে বিছানায় শুইতে যায়, তখন সে নিজের মনখানা লইয়া কী যে করিবে ভাবিয়া পায় না। বুক ফাটিয়া কান্না আসে—সঙ্গে সঙ্গে রাগ হইতে থাকে, কাহার উপরে রাগ বুঝিয়া উঠাই শক্ত। রাগ বুঝি নিজের উপরেই। কেবলই মনে হয়, ‘এ কী হইল! আমি বাঁচিব কী করিয়া! কোনো দিকে তাকাইয়া যে কোনো রাস্তা দেখিতে পাই না। এমন করিয়া কতদিন চলিবে!’ [গোরা, পরিচ্ছেদ ৩৬]

পূর্বেকার দীর্ঘ বাক্যগুলিকে ভেঙে এখানে ক্ষুদ্রতর বাক্যে পরিণত করা হয়েছে, তার ফলে এসেছে ধাবৎশক্তি। ভাবতরঙ্গের উত্থান-পতনের সঙ্গে সঙ্গে বাক্যের দৈর্ঘ্য কমে বাড়ে, উচ্চাবচ পথে বাক্য ছুটে চলে। যেখানে বিবরণে একক্যাদিস্ দেখানোব প্রয়োজন হয়েছে, সেখানে ‘কী’ শব্দটি নিপুণ-ভাবে ব্যবহৃত হয়েছে : ‘কী যে করিবে ভাবিয়া পায় না’, ‘এ কী হইল’, ‘বাঁচিব কী করিয়া’। পাশাপাশি হ্রস্ব-দীর্ঘ বাক্য ব্যবহারের দ্বারা বৈচিত্র্য সম্পাদিত হয়েছে। সমস্তটার মধ্যে পাই ঋজুতা, তীক্ষ্ণতা, স্বচ্ছতা।

[২৩] স্বভাব পটে জীবনের ছবি কে আঁকিয়া যায় জানি না। কিন্তু যেই আঁকুক সে ছবিই আঁকে। অর্থাৎ, যাহা কিছু ঘটিতেছে তাহার অবিকল নকল রাখিবার জগ্ৰ সে তুলি হাতে বসিয়া নাই। সে আপনার অভিরূচি অনুসারে কত কী বাদ দেয়, কত কী রাখে। কত বড়োকে ছোটো করে, ছোটোকে বড়ো করিয়া তোলে। সে আগের জিনিসকে পাছে ও পাছের জিনিসকে আগে মাজাইতে কিছুমাত্র দ্বিধা করে না। বস্তুত, তাহার কাজই ছবি আঁকা, ইতিহাস লেখা নয়। [জীবনস্মৃতি, সূচনা]

‘আঁকে’, ‘আঁকুক’—কথ্য ক্রিয়াপদ ও ‘আগের’, ‘পাছের’—কথ্য

বিশেষণ ব্যবহারে এই অংশের কথাভঙ্গিটি ফুটে উঠেছে। এই অংশের প্রধান গুণ স্বচ্ছতা ও প্রাজ্ঞলতা। এই গুণে ছবিটি অন্তরঙ্গ ও হার্দ্য হয়ে উঠেছে।

[২৪] এবারে একটা পালা সাক্ষ হইয়া গেল। জীবনে এখন ঘরের ও পরের, অন্তরের ও বাহিরের মেলামেলির দিন ক্রমে ঘনিষ্ঠ হইয়া আসিতেছে। এখন হইতে জীবনের যাত্রা ক্রমশই ডাঙার পথ বাহিয়া লোকালয়ের ভিতর দিয়া যে-সমস্ত ভালোমন্দ স্বথঃখের বন্ধুরতার মধ্যে গিয়া উত্তীর্ণ হইবে, তাহাকে কেবলমাত্র ছবির মতো করিয়া হালকা করিয়া দেখা চলে না। এখানে কত ভাঙাগড়া, কত জয়পরাজয়, কত সংঘাত ও সম্মিলন। [জীবন-স্বৃতি, 'কড়ি ও কোমল' পরিচ্ছেদ]

বাক্যবিগ্রাস কৌশলটি লক্ষ্য করার মতো। ছুটি ব্রহ্ম বাক্যের মাঝে একটি দীর্ঘ বাক্য স্থাপন করে সংহতি রক্ষা করা হয়েছে। আবার দীর্ঘ বাক্যটিতে পদবিগ্রাসকৌশলে বাক্যের সংহতি ও ভারসাম্য বিচলিত হয় নি। কথ্য-ভঙ্গির প্যাটার্ন বজায় আছে, কথ্য ও সাধু ইন্ডিয়ম পাশাপাশি স্থাপিত হয়েছে। 'পালা সাক্ষ', 'মেলামেলির দিন', 'ডাঙার পথ', 'ভাঙাগড়া' যেমন আছে, 'জীবনের যাত্রা', 'স্বথঃখের বন্ধুরতা', 'সংঘাত ও সম্মিলন' তেমনি আছে। সবটা মিলিয়ে অন্তরঙ্গ আটপোরে পরিবেশ। এই ভাষা সম্পর্কে একটি কথাই বলা চলে—স্বচ্ছতা, স্বচ্ছতা, পুনরপি স্বচ্ছতা। স্বচ্ছতার আলোকে আটপোরে পরিবেশ লাভন্যমণ্ডিত হয়েছে। জীবনস্বৃতির ভাষায় আছে লাভন্য, প্রসন্নতা ও মাধুর্য।

এখানেই রবীন্দ্র-গতের দ্বিতীয় যুগের অবসান।

॥ ছয় ॥

রবীন্দ্র-গতের তৃতীয় যুগ সবুজপত্র-বিচিত্রার যুগ (১৯১৪ কেকে ১৯৪১ খৃষ্টাব্দ)। জীবনের এই শেষ পঁচিশ বছর রবীন্দ্র-গতের স্বর্ণযুগ। গদ্যের শিল্পরূপে নানা পরীক্ষা, নানা উদ্ভাবন, গল্পকবিতার অবিষ্কার, পত্রের ভাষায় গল্পের মেজাজের আমদানি, গল্প-পত্রের দূরত্ব হ্রাস, বাগ্‌ভঙ্গীর বিচিত্র পরীক্ষা এই যুগে রবীন্দ্রনাথ করেছিলেন। বঙ্কিমচন্দ্রের লেখনীতে, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ও বিবেকানন্দ স্বামীর রচনায়, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর ও গিরিশচন্দ্র ঘোষের প্রবন্ধে ও নাটকে

কথারীতির যে সব পরীক্ষা ও সাফল্য দেখা যাচ্ছিল, তার অলংকারসমৃদ্ধ শিল্পরূপটি এই যুগের রবীন্দ্র-গল্পে দেখা গেল।

এই যুগের সূত্রপাত হ'ল সাধুভাষা ও চলতি ভাষার তর্কে। তর্ক যখন জন্মে উঠেছে তখন রবীন্দ্রনাথ দেখা দিলেন চতুরঙ্গ ও ঘরেবাইরে উপন্যাস নিয়ে (১৩২২ বঙ্গাব্দেব সবুজপত্রে প্রকাশিত। দুটিই ১৯১৬ খৃষ্টাব্দে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত)। এ দুটি উপন্যাসে নোতুন পদ্ধতিব প্রথম উদাহরণ, ভাষা রীতিতেও সে নোতুনত্ব দেখা গেল। চতুরঙ্গ সাধুভাষাব কাঠামোটা গ্রহণ করেছে মাত্র, চলতিভাষার সবগুণহ আত্মসাৎ কবেছে। ঘরেবাইরে পুর্বো-পুর্বি চলতি ভাষায় লেখা উপন্যাস। চলতি ভাষায় লেখা রবীন্দ্রনাথের প্রথম গল্প—‘জ্বরপত্র’ (প্রাবণ ১৩২১/গল্পগুচ্ছ) ও ‘পয়লা নম্বর’ (আষাঢ় ১৩২৪ গল্পগুচ্ছ)। আর প্রবন্ধ ‘বাতায়নিকের পত্র’ (আষাঢ় ১৩২৬/কালান্তর ১৯৩৭)।

সাধু বাংলা গল্প আর চলিত বাংলা গল্প—এই শ্রেণীবিভাগের একটিমাত্র স্থূল ভেদবেশা আছে—ক্রিয়াপদের রূপান্তর। আর এই স্থূল ভেদের উপর নির্ভর করার ফলে ঘটে ভ্রান্তি। সাধু ও চলিত গল্পরীতিব ভেদরেখা হওয়া উচিত কথ্যভঙ্গির প্রতি আনুগত্য বা তা থেকে বিচ্যুতি। বন্ধিমের শেষের দিকের গল্পরচনায় কথ্যভঙ্গির প্যাটার্নের আভাস পাওয়া যাচ্ছিল, একথা স্বীকার করতেই হয়। রবীন্দ্রনাথে এসে সেটা আর ইশারা মাত্র রইলো না, স্পষ্ট আকাংক্ষা নিয়ে দেখা দিলো।

একথা ঠিক যে ক্রিয়াপদের রূপান্তরে বাংলা উচ্চারণভঙ্গি তথা বাগ্ভঙ্গি বদলে যায়। বাংলা উচ্চারণে শব্দের অন্ত্যস্বরধ্বনি লোপ পায় ও আত্মস্বরের উপর ঝাঁক পড়ে, একথা সবাই জানেন। তাব ফল সম্পর্কে আমরা সচেতন থাকি না। শব্দে চসন্ত ব্যঞ্জনধ্বনির সৃষ্টি হয়, ব্যঞ্জনসংঘাত ও ঝাঁকের ফলে বাক্যে আসে গতিবেগ, ক্রিয়াপদের রূপান্তরেই এই সব বৈশিষ্ট্য প্রকট হসে ওঠে। “তুমি আমার প্রাণে স্রের আশুন জালায় দিয়াছ”—এই সাধু বাক্যটি চলিত বাংলায় এই রূপ গ্রহণ করে—“তুমি আমার প্রাণে স্রের আশুন জালিয়ে দিলে।” ‘আমার’, ‘স্রের’ ‘আশুন’ শব্দে অন্ত্যস্বরধ্বনির লোপ হয়েছে; ‘জালাইয়া দিয়াছ’ ক্রিয়াপদের পরিবর্তিত রূপে (‘জালিয়ে দিলে’) এসেছে গতিবেগ ও চাঞ্চল্য। ‘আকাশ হইতে একখানা অঙ্ককার নামিয়া আসিল।’ এই বাক্যের চলিত রূপ—‘আকাশ থেকে নেমে এলো একখানা অঙ্ককার’।

অন্ত্যস্বরধ্বনি লোপ ও আন্তস্বরের উপর ঝাঁকের ফলে হ্রস্ব ব্যঞ্জনধ্বনির সৃষ্টি হয়েছে, ব্যঞ্জন-সংঘাতে ‘অঙ্ককার’ শব্দটির সিলেবল-দৈর্ঘ্য কমে গেছে, এসেছে গতিবেগ।

চলিত গল্পের চাল হয় দ্রুত, বাক্য বিভক্ত হয় কয়েকটি খণ্ডে (আন্তস্বর-ধ্বনির উপর ঝাঁকের ফলে সৃষ্ট হয় বাক্যখণ্ড), বর্জিত হয় স্বর, ব্যঞ্জন-সংঘাতে সৃষ্ট হয় নোতুন ধ্বনিরূপ।

রবীন্দ্রনাথ যখন চতুরঙ্গ ও ঘরেবাইরে লেখেন তখন এসব কথাই তাঁর শিল্পীমনকে প্রেরণা দিচ্ছিল। কেবল সবুজপত্র ও প্রমথ চৌধুরীর বাইরেকার তাগিদে তিনি সাধুগুণ পরিত্যাগ করে চলতি গদ্যে এলেন, একথা অস্বার্থ্য। আসলে তাঁর মনের মধ্যে যে প্রেরণা অনেকদিন ধরে কাজ করছিল, তা বিবর্তনের ধারায় স্বতন্ত্র শিল্পরূপ নিয়ে দেখা দিলো।

যুরোপ-প্রবাসীর পত্র (১৮৮১), যুরোপ-যাত্রীর ডায়ারি (১৮৯১, ১৮৯৩), চিন্নপত্র (১৯১২), শস্তিনিকেতন-ভাষণাবলী (১৯০২-১৬), হাশুকৌতুক (১৯০৭), ব্যঙ্গকৌতুক (১৯০৭), গোরা-র (১৯১০) সংলাপ-অংশ, অচলা-স্বতন (১৯১২) পর্যন্ত গদ্য নাটকের সংলাপ-অংশ—এই সব রচনায় গত পঁয়তাল্লিশ বছর ধরে রবীন্দ্রনাথ চলতি ভাষাকে ব্যবহার করে এসেছেন। এই ভাষার রূপ ও প্রকৃতির সঙ্গে তাঁর অন্তরঙ্গ ঘনিষ্ঠতা হয়েছিল, একথা বলা যেতে পারে। ক্রিয়াপদের মৌলিক রূপেই চলতি ভাষা নির্ভরশীল নয়, এ সত্য রবীন্দ্রনাথের অজ্ঞাত ছিল না।

গোরা ও জীবনস্মৃতির ভাষা স্বচ্ছ, প্রাঞ্জল, ঋজু ও তীক্ষ্ণ, তা আমরা লক্ষ্য করেছি। আবার দেখছি, তা চলিত ভাষা রূপের কতো নিকটবর্তী হয়েছে। গোরা-র ভাষারূপের একটি বৈশিষ্ট্য পুনবার অরণ্যোগ্য—যে অলংকার (বিশেষণ ও উপমা) রবীন্দ্রনাথের চিন্তা ও অনুভূতির মিডিয়াম, তাই প্রাচুর্য হ্রাস পেয়েছে। অলংকারের আপেক্ষিক বিরলতা ঐ গল্পকে স্বচ্ছ ও প্রাঞ্জল, প্রসন্ন ও মাধুর্যমণ্ডিত করে তুলেছে।

চলতি বাংলা ভাষার সাহিত্যিক রূপ রবীন্দ্রনাথ পঁয়তাল্লিশ বছর (১৮৮১-১৯১৬) ধরে গড়ে তুলেছিলেন। চলতি ক্রিয়াপদ গ্রহণ করা বলতে তিনি কি বুঝেছিলেন? এ প্রশ্নের উত্তর পাই ‘বাংলা ভাষা-পরিচয়’ গ্রন্থে (১৯৩৮)। সাহিত্যিক কথ্যভাষার উপাদান কি হবে? রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, ‘সংস্কৃতের ভাণ্ডার থেকে শব্দ এবং শব্দ-বানাবার উপায়’ গ্রহণ করতে হবে। শব্দগ্রহণে

ঔদার্য থাকা প্রয়োজন। বিজ্ঞানচর্চার ফলে নতুন-বানানো পারিভাষিক শব্দ আমরা পেয়েছি। গত পঞ্চাশ-ষাট বছরে সমাজজীবনের দিগন্ত প্রসারের ফলে নব নব চিন্তা ও অল্পভূতির বাহন রূপে অনেক শব্দ সংগৃহীত ও সৃষ্ট হয়েছে। তার ফলে এখন ‘কথা ও লেখার সীমানার ভেদ থাকছে না। সাহিত্যিক দণ্ড-নীতির ধারা থেকে গুরুচণ্ডালি অপরাধের কোঠা উঠেই গেছে। নোতুন কাল, নোতুন জীবন বাংলা ভাষাকে দিয়েছে নব প্রাণ, নব সম্পদ। নতুন নতুন জ্ঞানের সঙ্গে, ভাবের সঙ্গে, রীতির সঙ্গে, আমাদের পরিচয় যত বেড়ে চলেছে, আমাদের ভাষার প্রকাশ ততই হচ্ছে ব্যাপক। গত ষাট বছরে যা ঘটেছে দু-তিন শতকেও তা ঘটে নি।’ [বাংলা ভাষা-পরিচয়, ১০]

এইবার চতুরঙ্গ ও ঘরেবাইরের ভাষারূপ আমরা পরীক্ষা করতে পারি। চতুরঙ্গের কাঠামোটা সাধুভাষার, প্রকৃতি চলতি ভাষার। সাধুভাষায় ক্রিয়াপদের সমস্তার কোন সমাধান রবীন্দ্রনাথ এখানে করেছেন? আমরা জানি, ক্রিয়াপদের বিলুপ্তি বা স্থানান্তরণে সমস্তার কিছুটা সমাধান হয়। তার পরীক্ষা হ’ল চতুরঙ্গে। নিম্নপ্ৰুত উদাহরণে তা ধরা পড়ে।

[২৫] গুরুকে লইয়া গুরুভাহদেব লইয়া দিনরাত রসের ও রসতত্ত্বের আলোচনা চলিল। সেই-সব গভীর ভ্রূম কথার মাঝখানে হঠাৎ এক-এক বার ভিতরের মহল হইতে একটি মেয়ের গলার উচ্ছ্বাসি আনিয়া পৌছিত। কখনো কখনো শুনিতে পাইতাম একটি উচ্ছ্বসের ডাক—‘বামী’। আমবা ভাবের যে আশমানে মনটাকে বৃন্দ করিয়া দিয়াছিলাম তার কাছে এগুলি অতি তুচ্ছ, কিন্তু হঠাৎ মনে হইত অনাবৃষ্টির মধ্যে ঘেন ঝর্ ঝর্ করিয়া এক পসলা বৃষ্টি হইয়া গেল। আমাদের দেয়ালের পাশের অদৃশ্যলোক হইতে ফুলের ছিন্ন পাপড়ির মতো জীবনের ছোটো ছোটো পরিচয় যখন আমাদেরিগকে স্পর্শ করিয়া যাইত তখন আমি মুহূর্তের মধ্যে বুদ্ধিতাম রসের লোক তো ওইখানেই—যেখানে সেই বামীর আঁচলে ঘরকন্নার চাবির গোছা বাজিয়া ওঠে, যেখানে রান্নাঘর হইতে রান্নার গন্ধ উঠিতে থাকে, যেখানে ঘর ঝাঁট দিবার শব্দ শুনিতে পাই, যেখানে সব তুচ্ছ কিন্তু সব সত্য, মধুরে তীব্রে স্বপ্নে মাথামাখি—সেইখানেই রসের স্বর্গ।

বিধবার নাম ছিল দামিনী। তাকে আড়ালে-আবডালে ক্ষণে ক্ষণে চকিতে দেখিতে পাইতাম। আমরা দুই বন্ধু গুরুর এমন একান্ত ছিলাম যে অল্পকালের মধ্যেই আমাদের কাছে দামিনীর আর আড়াল-আবডাল রহিল না।

দামিনী যেন শ্রাবণের মেঘের ভিতরকার দামিনী। বাহিরে সে পুঞ্জ পুঞ্জ যৌবনে পূর্ণ; অন্তরে চঞ্চল আগুন ঝিকমিক করিয়া উঠিতেছে। [চতুরঙ্গ, শচীশ]

চতুরঙ্গের সকল ভাষা বৈশিষ্ট্য এখানে প্রকাশিত। অলংকারসমৃদ্ধ বর্ণনা, উপমা ও বিশেষণের শিল্পসমৃদ্ধ ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়। আরো লক্ষণীয় ক্রিয়াপদের বিলুপ্তি : “যেখানে সব তুচ্ছ কিন্তু সব সত্য, সব মধুরে তীরে স্থলে স্নেহে মাখামাখি—সেইখানেই রসের স্বর্গ”; “দামিনী যেন শ্রাবণের মেঘের ভিতরকার দামিনী”, “বাহিরে সে পুঞ্জ পুঞ্জ যৌবনে পূর্ণ” কিন্তু বাক্যের বাঁধুনি আছে, তা সংহত।

কথ্যভঙ্গিম গঠের যে বোঁক চতুরঙ্গে লক্ষ্য করি, তার সূচনা গল্পগুচ্ছের দ্বিতীয় খণ্ডে। ক্রিয়াপদের গান্তীর্থ ও আভিজাত্য প্রায়শই বিনষ্ট হয়েছে চলতি রীতির প্রতি অতি-আগ্রহে। “ভাবের যে আশ্রমানে মনটাকে বৃন্দ করিয়া দিয়াছিলাম”—এখানে আত্মগত্যা অনভিজাত চলতি রীতির কাছে, অভিজাত সাধুরীতির কাছে নয়। “তার কাছে এগুলি অতি তুচ্ছ”—সর্বনামপদের চলতি রূপের স্বীকৃতি এখানে লক্ষণীয়। “অনাবৃষ্টির মধ্যে যেন ঝঝঝঝ করিয়া এক পসলা বৃষ্টি”, “ফুলের ছিন্ন পাপড়ির মতো জীবনের ছোটো ছোটো পরিচয়”—এইসব বাক্যাংশে উপমাসমৃদ্ধি ও মৌখিক রীতি-আত্মগত্যা—দুই-ই চোখে পড়ে।

চতুরঙ্গে যা ছিল নিরুদ্ধ, ঘরেবাইরেতে তা হ’ল মুক্ত। চলতি রীতির সম্পূর্ণ অবলম্বনকে আর ঠেকিয়ে রাখা গেল না। চলতি ভাষার কেবল আঙ্গিক গুণ নয়, চেহারাটাও ঘরেবাইরে উপস্থানে স্বীকৃত হ’ল। ক্রিয়াপদের সমস্তা আর রইলো না, কিন্তু তার ফলে ঘরেবাইরের ভাষা অধিক পরিমাণে কথ্যরীতির নিকটবর্তী হয়েছে, একথা মনে করলে ভুল হবে। রবীন্দ্রনাথ কথ্যভাষা লিখছেন না, কথ্যভাষার সাহিত্যিকরূপ নির্মাণ করছেন, এবং তাঁর গল্প কবির গল্প—এ সত্য আমরা কখনই বিস্মৃত হতে পারি না। চতুরঙ্গ থেকে ঘরে বাইরে—একটি ধাপ—এখানে ক্রিয়াপদের রূপ চলতি হ’ল। অতীতকালের ক্রিয়াপদের রূপ হ’ল কথ্যভাষাশ্রয়ী—‘দিলে’, ‘বলে’, ‘করলে’। ভাষার কারুকর্মে দেখা গেল আতিশয্য। বাক্য হ’ল দীর্ঘ পল্লবিত এলায়িত, বিশেষণ ও অর্থালাংকারের ব্যবহার হ’ল অপরিমিত, প্রকাশভঙ্গীতে এলো তীক্ষ্ণতা ও আকস্মিকতা। ‘সে তো’, ‘সেই’, ‘যে’, ‘তো’

‘সে’, ‘সে যে’, ‘ও’—প্রভৃতি অব্যয় ও সর্বনামের ব্যবহার বেড়ে গেল। চতুর্বিংশ শতাব্দীর সকল শাসন ও সংহতিকে ভেঙে ভাষা এখানে উচ্চল, উচ্ছৃঙ্খলিত, অলংকারদীপ্ত হয়ে উঠল। সৌধম্যকে ছাপিয়ে উঠল আতিশয্য।

[২৬] কিন্তু, এত সেবা আমার জন্তে কেন? সাজসজ্জা দাসদাসী জিনিসপত্রের মধ্য দিয়ে যেন আমার দুই কূল ছাপিয়ে তাঁর আদরের বান ডেকে বইল। এই-সমস্তকে ঠেলে আমি নিজেকে দান করব কোন্ ফাঁকে! আমার পাওয়ার স্বযোগের চেয়ে দেওয়ার স্বযোগের দরকার অনেক বেশি ছিল। প্রেম যে স্বভাববৈরাগী, সে যে পথের ধারে ধুলার পরে আপনার ফুল অজস্র ফুটিয়ে দেয়, সে তো বৈঠকখানার টিনেব টবে আপনার ঐশ্বর্য মেলতে পারে না। [ঘরেবাইরে]

[২৭। মাগো, আজ মনে পড়ছে তোমার সেই মিথের মিঠুর, সেই লাল-পেড়ে শাড়ি, সেই তোমাব দুটি চোখ—শান্ত, স্নিগ্ধ, গম্ভীর। সে যে দেখছি আমার চিত্তাকাশে ভোরবেলাকার অকণবাগরেখাব মতো। আমার জীবনের দিন যে সেই সোনার পাথেয় নিয়ে যাত্রা করে বেরিয়েছিল। তাব পবে? পথে কালো মেঘ কি ডাকাতেব মতো ছুটে এল? সেই আমার আলোব সম্বল কি এক কণা রাখল না? কিন্তু জীবনের ব্রাহ্মমুহুর্তে সেই-যে উদাসতীর দান, দুযোগে সে ঢাকা পড়ে, তবু সে কি নষ্ট হবার? [তদেব]

এ দুটি উদাহরণে ঘরেবাইরেব ভাষারীতির সম্পূর্ণ পরিচয় পাই। অলংকারের ঔজ্জ্বল্যে, বিশেষণের প্রাচুর্যে, উপমা উৎপ্রেক্ষা লক্ষণা বিরোধ নিশ্চয় প্রভৃতি অর্থালংকারের সমাবেশে ঘরেবাইরেব গল্পভাষা উচ্ছলিত হয়ে উঠেছে। এ যেন ভাষাব পেয়ালায় অলংকারের উপচে-পড়া স্রোত। জীবন-স্মৃতি বা গোবাব ঋজুতা, প্রাঞ্জলতা, স্বচ্ছতার জায়গায় এসেছে উচ্ছলতা, ঔজ্জ্বল্য, বাক্যেব পল্লবিত বিস্তার, অলংকারের হীরকদীপ্তি।

‘স্বীব পত্র’, ‘পয়লা নম্বব’ গল্পে ‘বাতায়নিকের পত্র’ প্রবন্ধে এই ভাষারীতিরই স্বীকৃতি।

॥ সাত ॥

এর পরে ভাষারীতির নোতুন পরীক্ষাগুল ‘লিপিকা’ (১৯২২)। গদ্য-পন্থের দূরত্ব হ্রাস, পন্থের ভাষায় গন্থের মেজাজ আমদানি, গন্থকবিতার আবিষ্কার—এই সব পরীক্ষা-নিরীক্ষার সূচনা হ’ল লিপিকায়। ক্রিয়াপদের

হ্রস্ব রূপ ও সর্বনামের হ্রস্ব রূপ সাহিত্যিক কথ্যভাষার বহির্লক্ষণ। অন্তর-লক্ষণ বলতে আরো কিছু বোঝায়। চতুরঙ্গ ও ঘরেবাইরে উপন্যাসের ভাষার বহির্লক্ষণ ও অন্তরলক্ষণ, দুই-ই লক্ষ্য করেছি। তৃতীয় যুগের রবীন্দ্র-গদ্যের আলোচনার সূচনায় বলেছি, রবীন্দ্রসাহিত্যের এই শেষ পঁচিশ বছর গদ্যের স্বর্ণযুগ; বিচিত্র পরীক্ষা, বিচিত্র রীতির গদ্য এই যুগে বারবার দেখা গিয়েছে। গদ্যকবিতার অগ্রদূত বলে রবীন্দ্রনাথ লিপিকাকে নির্দেশ করেছেন। কথ্য-ভাষারীতির বিচিত্রতাব পরীক্ষার সূচনা হল লিপিকায় (‘শান্তিনিকেতন’ পত্রিকায় ১৯১৯-২০ সালে প্রকাশিত)।

গদ্যপদ্যের সীমানায় অবস্থিত লিপিকার বাক্যবিজ্ঞানকৌশল বিশেষ লক্ষণীয়। পদবিজ্ঞানে বিপণয় ঘটেছে, বাক্যবিজ্ঞানে মৌখিক রীতি অবলম্বিত হয়েছে; শব্দব্যবহারে ঔদার্য লক্ষ্য করা যায়। লিপিকার সব কথিকাই কাব্যবৈষ্ণব নয়, পরিচিত পরিবেশপ্রাধান্যও চোখে পড়ে। লিপিকার গদ্য-রীতি মিশ্র, সেখানে একটি স্টাইলের অন্বেষণ বুখা। কয়েকটি উদাহরণে লিপিকার এই সব ভাষাবৈশিষ্ট্য প্রমাণিত হয়।

[২৮] (ক) রূপকথাভঙ্গিম রীতি :

সামনে এল অসীম সমুদ্র স্বপ্নের ঢেউ-তোলা নীল ঘুমের মত। সেখানে রাজপুত্রুর ঘোড়ার উপর থেকে নেমে পড়ল।

কিন্তু যেমনি মাটিতে পা পড়া অম্নি এ কী হল? এ কোন জাদুকরের জাদ?

এ যে সহর। ট্রাম চলছে। আপিস-মুখো গাড়ির ভিড়ে রাস্তা দুর্গম। তালপাতার বাঁশিওয়ালা গলির ধারে রাস্তায় উজ্জ্ব ছেলেদের লোভ দেখিয়ে বাঁশিতে ফুঁ দিয়ে চলেছে।

আর রাজপুত্রুরের এ কি বেশ? এ কি চাল? গায়ে বোতাম-খোলা জামা। ধুতিটা খুব সাফ নয়, জুতোজোড়া জীর্ণ। পাড়ারগাঁয়ের ছেলে, সহরে পড়ে, টিউশনি করে বাসা খরচ চালায়।

রাজকন্যা কোথায়?

তার বাসার পাশের বাড়িতেই।

চাঁপা ফুলের মত রঙ নয়, হাসিতে তার মানিক খসে না। আকাশের তারার সঙ্গে তার তুলনা হয় না, তার তুলনা নব বর্ষার ঘাসের আড়ালে যে নামহারা ফুল ফোটে তারি সঙ্গে। [রাজপুত্রুর, লিপিকা]

(খ) দেশীশব্দপ্রধান ভাষারীতি :

এ হাওয়ার আগে ছুটেতে চায়, অনীম অকালকে পেরিয়ে যাবে বলে পণ করে বসে। অল্প সকল প্রাণী, কারণ উপস্থিত হলে দৌড়ায়; এ দৌড়ায় বিনা কারণে; যেন তার নিজেই নিজের কাছ থেকে পালিয়ে যাবার একান্ত সখ। কিছু করতে চায় না, কাউকে মারতে চায় না, পালাতে চায়। পালাতে পালাতে একেবারে বৃন্দ হয়ে যাবে, বিম্ব হয়ে যাবে, ভৌ হয়ে যাবে, তারপরে না হয়ে যাবে, এই তার মূল্যব। [ঘোড়া, লিপিকা]

(গ) বিদেশীশব্দপ্রধান ভাষারীতি :

কিন্তু তৎসত্ত্বেও এ প্রশ্নকে ঠেকানো যায় না : 'খাজনা দেব কিসে?' শ্রমশান থেকে মশান থেকে ঝোড়ো হাওয়ায় হা হা করে তার উত্তর আসে, 'আত্র দিয়ে, ইজ্জৎ দিয়ে, ইমান্ দিয়ে, বৃকের রক্ত দিয়ে।' [কর্তার ভৃত্য, লিপিকা]

~~(ঘ)~~ সংস্কৃতশব্দপ্রধান ধ্বনিসমৃদ্ধ ভাষারীতি :

সেই আকাশ পৃথিবীর বিবাহ-মঙ্গলগুন নিয়ে নববধা নামুক আমাদের বিচ্ছেদের 'পরে। প্রিয়ার মধ্যে যে অনির্বচনীয় তা'ই হঠাৎ-বেজে-গঠা বীণার তারের মতো চকিত হয়ে উঠুক। সে আপন সিঁথির 'পরে তুলে দিক্ দূর বনাস্তের রংটির মতো তার নীলাঞ্চল। তাব কালো চোখের চাহনীতে মেঘ-মল্লারের সব মৌডগুলি আর্ত হয়ে উঠুক। সাথক হোক বকুলমালা তার বেণীর বাকে বাকে জড়িয়ে উঠে। [মেঘদূত, লিপিকা]

লিপিকায় পদবিজ্ঞাসে বিপর্যয় সত্ত্বেও বাক্যবিজ্ঞাসে মৌখিক রীতি প্রাধান্য পেয়েছে, পদ্য-রীতি প্রাধান্য পায়নি। ক্রিয়াপদের চলতি রূপের বিলুপ্তি বা নামধাতুর প্রয়োগ নেই, আছে চলতি ক্রিয়াপদের স্বীকৃতি। আর আছে অধ্বলংকারের নিপুণ ব্যবহার। সুতরাং লিপিকার মিশ্ররীতিকে গদ্য ভাষার একটি নোতুন পরীক্ষা বলেই গণ্য করা উচিত। এর ভিত্তিভূমি মৌখিক রীতি।

পদ্যের প্রধান উপাদান হৃস্পষ্ট নক্সায় বিদ্যুন্ত পর্ব, গদ্যের প্রধান উপাদান অধ্বন্যচক শব্দসমষ্টি দিয়ে গঠিত ফ্রেজ বা গদ্যপর্ব বা বাক্যাংশ। পদ্যচ্ছন্দের ভিত্তি ঐক্য, গদ্যচ্ছন্দের ভিত্তি বৈচিত্র্য।

গদ্যের ছন্দ বলতে আমরা কী বুঝি? পদ্যচ্ছন্দের সঙ্গে তার মিল ও বিরোধ কোথায়? দুয়ের সীমারেখা কি?

“বাংলায় ষতির অবস্থানের উপরেই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। দুই ষতির মধ্যবর্তী শব্দসমষ্টি বা পর্বের মাত্রা অনুসারে বাংলায় ছন্দোবিচার চলে। পদ্যচ্ছন্দ ও গদ্যচ্ছন্দ উভয়ত্রই একথা গাটে। ছন্দোময় গদ্যেরও উপকরণ— এক এক বোঁকে (ইম্পাল্‌স্) সমুচ্চারিত শব্দসমষ্টি অর্থাৎ পর্ব।.....

পদ্যের পর্বের ত্রায় গদ্যের পর্বও দুইটি বা তিনটি পর্বাঙ্গের সমষ্টি। পর্বের অন্তর্ভুক্ত পর্বাঙ্গগুলির পরস্পর অল্পপাত ও তুলনা হইতেই এক একটি পর্বের বিশিষ্ট ছন্দোলক্ষণ জন্মে এবং স্পন্দনাত্মকতা হয়। বাংলায় পদ্যের ত্রায় গদ্যেও ছন্দের হিসাব চলে মাত্রা অনুসারে। বাংলা গদ্যে মাত্রাপদ্ধতি পয়ার-জাতীয় পদ্যের অনুরূপ ; অর্থাৎ প্রত্যেক অক্ষর বা সিলেবল্‌ এক মাত্রা বলিয়া ধরা হয়, কেবল শব্দেব অন্ত্য অক্ষর হলন্ত হইলে তাহাকে দুই মাত্রা ধরা হয়। এক কথায়, গদ্যের মাত্রাপদ্ধতি স্বভাবমাত্রিক। এই পদ্ধতিই বাংলা উচ্চারণের সাধারণ ও স্বাভাবিক পদ্ধতি!... ..

গদ্যেও এক একটি পর্বাঙ্গ সাধারণতঃ দুই, তিন বা চার মাত্রার হইয়া থাকে। কখন কখন এক মাত্রার পর্বাঙ্গও দেখা যায়।

গদ্যে পর্বাঙ্গ-মাত্রাই একটি বা ততোধিক গোটা মূল শব্দ থাকিবে। গদ্যে শব্দাংশ লইয়া পর্বাঙ্গগঠন করা চলে না। সুতরাং বলা বাহুল্য একটি পর্বে কয়েকটি গোটা মূল শব্দ থাকিবে।

পদ্যের পর্বের সহিত গদ্যের পর্বের প্রধান পার্থক্য এই যে, পদ্যে পর্বের অন্তর্ভুক্ত পর্বাঙ্গগুলি হয় পরস্পর সমান হইবে, না-হয়, তাহাদের মাত্রার ক্রম অনুসারে তাহাদিগকে সাজাইতে হইবে; কিন্তু গদ্যে নানা উপায়ে পর্বের মধ্যে পর্বাঙ্গগুলি সাজান যায়।

পদ্যচ্ছন্দ ও গদ্যচ্ছন্দের মধ্যে সর্বপ্রধান পার্থক্য এই যে—পদ্যচ্ছন্দ ঐক্য-প্রধান এবং গদ্যচ্ছন্দ বৈচিত্র্যপ্রধান। পদ্যে এক একটি বৃহত্তর ছন্দোবিভাগের অর্থাৎ চরণের অন্তর্ভুক্ত পর্বগুলি সাধারণতঃ সমান হয়, কেবল চরণের শেষ পর্বটি পূর্ণ বিরামের পূর্বে অবস্থিত বলিয়া অনেক সময় হ্রস্বতর হয়। যে স্থলে পর পর পর্বগুলির মাত্রা সমান নয়, সে স্থলে কোন সুস্পষ্ট আদর্শের অনুসরণে তাহাদের মাত্রা নিয়মিত হয়। গদ্যে কিন্তু বৈচিত্র্যেরই প্রাধান্য। পর পর পর্বগুলি সমান না হওয়া কিংবা কোন নক্সার অনুসরণে পর্বের মাত্রা নিয়মিত না হওয়াই গদ্যের রীতি। বাক্যের অন্তর্ভুক্ত পর্বগুলি সাময়িক আবেগের প্রকৃতি অনুসারে কখন কখন ক্রমে হ্রস্বতর, কখন কখন দীর্ঘতর হয়। কিন্তু

বাক্যের শেষে পৌঁছিলে এইরূপ গতির প্রতিক্রিয়া হয়, প্রায়ই শেষ পর্বে বিপরীত প্রবৃত্তি দেখা যায়। ইহাতেই গদ্যের ভারসাম্য রক্ষিত হয়। এই ধরণের গতি হইতেই বিশিষ্ট গদ্যচ্ছন্দের লক্ষণ প্রকটিত হয়।

গদ্যে সাধারণতঃ এক একটি বাক্যেই ছন্দের আদর্শের পূর্ণতা হইয়া থাকে, স্বতরাং শব্দকগঠনের প্রয়াস থাকে না। তবে আবগবহুল গদ্যে কখন কখন পর পর কয়েকটি বাক্য লইয়া একটি ছন্দের আদর্শ গড়িয়া উঠিতেছে দেখা যায়। এরকম স্থলে সেই আদর্শ তরঙ্গায়িত ছন্দের আদর্শের অনুরূপ হইয়া থাকে। বস্তুতঃ তরঙ্গায়িত ছন্দই গদ্যের বিশিষ্ট ছন্দ।” [বাংলাছন্দের মূলমন্ত্র, শ্রীঅমূল্যধন মুখোপাধ্যায়, ৫ ম সং, ১৯৫৭, পৃ ২১৯-২২৪]

গদ্যচ্ছন্দ, লিপিকার গদ্যের ছন্দ ও গদ্যকবিতার ছন্দ—পর পর তিনটির উদাহরণ রবীন্দ্রনাথ থেকে এখানে উদ্ধার করছি। লিপিকার গদ্য ও পুনশ্চ শেষসপ্তক প্রমুখ গদ্যকবিতার ছন্দের প্রকৃতি এ থেকে অনুধাবন করা যাবে।

[২২] আমরা আজ যাহাকে অবজ্ঞা করিয়া চাহিয়া দেখিতেছি না, জানিতে পারিতেছি না, ইংরাজি স্কুলের বাতায়নে বসিয়া যাহার সজ্জাহীন আভাসমাত্র চোখে পড়িতেই আমরা লাল হইয়া মুখ ফিরাইতেছি, তাহাই সনাতন ভারতবর্ষ; তাহা আমাদের বাগ্মীদের বিলাতি পটহতালে সভায় সভায় নৃত্য করিয়া বেড়ায় না, তাহা আমাদের নদীতীরে রক্তরোত্রবিকীর্ণ বিস্তীর্ণ ধূসর প্রান্তরের মধ্যে কোপীনবস্ত্র পরিয়া তৃণাসনে একাকী মোন বসিয়া আছে। তাহা বলিষ্ঠ-ভাষণ, তাহা দারুণ-সহিষ্ণু, উপবাসব্রতধারী—তাহার ক্রশপঞ্জরের অভ্যন্তরে প্রাচীন তপোবনের অমৃত অশোক অভয় হোমায়ি এখনো জলিতেছে। আর, আজিকার দিনের বহু আড়ম্বর, আফালন, করতালি, মিথ্যাবাক্য, যাহা আমাদের স্বরচিত, যাহাকে সমস্ত ভারতবর্ষের মধ্যে আমরা একমাত্র সত্য একমাত্র বৃহৎ বলিয়া মনে করিতেছি, যাহা মুখর যাহা চঞ্চল, যাহা উদ্বেলিত পশ্চিমসমুদ্রের উদ্‌গীর্ণ ফেনরাশি—তাহা, যদি কখনো ঝড় আসে, দশ দিকে উড়িয়া অদৃশ্য হইয়া যাইবে। তখন দেখিব, ওই আবচলিত-শক্তি সন্ন্যাসীর দীপ্তচক্ষু দুর্ধোগের মধ্যে জলিতেছে, তাহার পিজল জটাজুট বস্ত্রের মধ্যে কম্পিত হইতেছে—যখন ঝড়ের গর্জনে অতিবিশুদ্ধ উচ্চারণের ইংরাজি বক্তৃতা আর শুনা যাইবে না তখন ওই সন্ন্যাসীর কঠিন দক্ষিণবাহুর লৌহবলয়ের সঙ্গে তাহার লৌহদণ্ডের ঘর্ষণঝংকার সমস্ত মেঘমগ্নের উপরে

শক্তি হইয়া উঠিবে। এই সঙ্কল্পান্নিভূতবাসী ভারতবর্ষকে আমরা জানিব—
যাহা শুদ্ধ তাহাকে উপেক্ষা করিব না, যাহা মৌন তাহাকে অবিশ্বাস করিব
না, যাহা বিদেশের বিপুল বিলাসসামগ্রীকে ভ্রক্ষেপের দ্বারা অবজ্ঞা করে
তাহাকে দ্রিষ্ট বালিয়া উপেক্ষা করিব না, করজোড়ে তাহার সম্মুখে আসিয়া
উপবেশন করিব এবং নিঃশব্দে তাহার পদধূলি মাথায় তুলিয়া শুদ্ধভাবে গৃহে
আসিয়া চিন্তা করিব। ['নববর্ষ', বৈশাখ ১৩০২/১২০২, স্বদেশ, ১২০৮]

তরঙ্গায়িত ছন্দই গদ্যের বিশিষ্টছন্দ, এই সত্য এই গদ্যাংশে প্রতিষ্ঠিত
হয়েছে। আবেগের প্রকৃতি অনুসারে বাক্যের দৈর্ঘ্য নিরূপিত হয়েছে, তৎসম
ও যুক্তাক্ষর শব্দের সংঘাতে ধ্বনিবৈচিত্র্য সৃষ্টি হয়েছে, আবেগের ঝোঁকে এই
গদ্যের ছন্দ ওঠা-নামা করেছে ; তরঙ্গায়িত ছন্দই এর প্রাণ।

[৩০]

এখানে নাম্নো সন্ধ্যা ।

স্বর্ঘদেব, | কোন্ দেশে | কোন্ সমুদ্র পারে | তোমার প্রভাত হলো ? }

অন্ধকার (এখানে) | কেঁপে উঠছে | রজনীগন্ধা

বাসর বরের | দ্বারের কাছে | অবগুষ্ঠিতা | নব বধুর মতো ; }

কোন্‌খানে (ফুটলো) | ভোর বেলাকার | কনক-চাঁপা ? }

জাগলো কে ? }

নিবিয়ে দিলো | সন্ধ্যায় জ্বালানো দীপ }

ফেলে দিলো | রাত্রে গাঁথা | সঁউতি ফুলের মালা । }

[লিপিকা ১৯২২]

এখানে প্রথম ছুটি পংক্তি, পরবর্তী তিন পংক্তি ও শেষ তিন পংক্তি নিয়ে
পদ্যছন্দের আদর্শ অনুযায়ী স্তবক গড়ে উঠেছে। দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তিতে
চারটি করে গদ্য-পর্ব (ফ্রেজ বা বাক্যাংশ), তৃতীয়, পঞ্চম ও অষ্টম পংক্তিতে
তিনটি করে গদ্য-পর্ব, সপ্তম পংক্তিতে দুটি গদ্য-পর্ব, প্রথম ও ষষ্ঠ পংক্তিতে একটি
করে গদ্য-পর্ব ব্যবহৃত হয়েছে। প্রতিটি গদ্য-পর্বে (ফ্রেজ-এ) কম-বেশী চার
অক্ষর (সিলেব্ল) থাকলেও কোনো ধ্বনিগত ধর্ম এখানে ক্রিয়াশীল নয়।
এখানে পংক্তিগুলি যেভাবে সাজানো হয়েছে, লেখক তা করেন নি। তিনি
গদ্যের সাধারণ পংক্তিসজ্জা অনুসরণ করেছেন। গদ্যকবিতার (প্রোজ-ভর্স)
ছাঁচ এখানে অনেকটা অস্পষ্ট। পর্ব সজ্জায় কোনো বিশিষ্ট ছাঁচ অনুসৃত
হয়নি।

[৩১]

^{১ ২} এক দিন | ^{১ ২ ৩} নিম ফুলের গন্ধ | ^{১ ২} অঙ্ককার ঘরে | ^{১ ২ ৩} অনির্বচনীয়ের আমন্ত্রণ | ^{১ ২} নিয়ে এসেচে
^১ মাহষী | ^১ বিছানা ছেড়ে | ^{১ ২} বাতায়নের কাছে এসে | ^১ দাঁড়ালো
^১ মহিষীর | ^{১ ২} সমস্ত দেহ | ^১ কস্পিত
^{১ ২} ঝিল্লী-ঝঙ্কত | ^১ রাত
^{১ ২ ৩} রূক্ষ-পক্ষের চাঁদ | ^১ দিগন্তে

[শাপমোচন, পুনশ্চ, ১২৩২]

পদ্যের সুস্পষ্ট আদর্শে গদ্যপর্ব (ফ্রেজ) সমাবেশ করে এই গদ্যকবিতার চরণ-গুলি রচিত হয়েছে। এই পাঁচটি চরণে একটি স্তবকের আভাস আছে। এখানে পর্বসংখ্যা ক্রমশ কমে এসেছে—পর্বসংখ্যা যথাক্রমে ৫, ৪, ৩, ২, ২। পর্বসঙ্খ্যায় একটি বিশিষ্ট ছাঁচ (প্যাটার্ন বা পরিপাটি) অনুসৃত হয়েছে।

রবীন্দ্র-গদ্যের শেষ পরীক্ষার কালে পাই গদ্যকবিতা (পুনশ্চ ১২৩২, শেষ সপ্তক ১২৩৫, পত্রপুট ১২৩৬, শ্রামলী ১২৩৬), চলতি রীতির কথাগদ্য (যোগাযোগ ১২২২, শেষের কবিতা ১২২২, দুইবোন ১২৩৩, মালঞ্চ ১২৩৪, চার অধ্যায় ১২৩৪, সে ১২৩৭, ছেলেবেলা ১২৪০, তিনসঙ্গী ১২৪০) ও প্রবন্ধগদ্য (রাশিয়ার চিঠি ১২৩১, মাতৃষের ধর্ম ১২৩৩, বিশ্বপরিচয় ১২৩৭, পথে ও পথের প্রান্তে ১২৩৮, বাংলাভাষাপরিচয় ১২৩৮, সাহিত্যের পথে ১২৩৬, কালান্তর ১২৩৭), ছড়া ও নৃত্যনাট্যের গদ্য (ছড়ার ছবি ১২৩৭, খাপছাড়া ১২৩৭, গল্পসল্প ১২৪১, নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্কন ১২৩৬, চণ্ডালিকা ১২৩৮, জামা ১২৩৯)।

গদ্যকবিতার আলোচনা আগেই করেছি। প্রবন্ধগদ্যের আলোচনা নিরর্থক এই কারণে যে, তা কথাগদ্য থেকে প্রকৃতিতে ভিন্নতর নয়। ছড়ার গদ্য গদ্যপদ্যের মিশেল আছে, বাকি রইল নৃত্যনাট্যের গদ্য। সংগীতের ভাষাকে কতদূর গদ্যের কাছাকাছি আনা যায় তার পরীক্ষা নৃত্যনাট্যের সংলাপে লক্ষণীয়। নৃত্য, গীত, কাব্য ও কাহিনীর সমন্বয়ে গঠিত তিনটি নৃত্যনাট্যে সংলাপ নিয়ে রবীন্দ্রনাথ মোতুন্ন পরীক্ষা করেছেন। “স্বরের সঙ্গ

না পেলো এর বাক্য এবং ছন্দ পঙ্ক্ত হয়ে থাকে।” (নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্কনার কবিত্ব-ভূমিকা)। এই সংলাপ আবৃত্তি বা পাঠযোগ্য নয়, একান্তভাবে স্মরণ-নির্ভর। কিন্তু নৃত্যনাট্যের সংলাপ যদি কেবল পাঠ করা হয়, তাহলেও একরকম সৌন্দর্য্যভুক্তি পাঠকচিতে দেখা দেয়। শব্দসমারোহ, উপমাবৈচিত্র্য, বিশেষণসমৃদ্ধি, শব্দসজ্জা ও বাক্যপ্রসাধন : রবীন্দ্র-গদ্যের বৈশিষ্ট্য। নৃত্যনাট্য, বিশেষকরে শেষ দুটি (চণ্ডালিকা ও শ্রামা), এই-সব বৈশিষ্ট্যবজ্রিত, তবু তীব্রতা ও উচ্ছ্বাস কমে নি, তা এসেছে নৃত্যনাট্যের নিজস্ব আঙ্গিক বৈশিষ্ট্যে। যদিচ স্মরণনির্ভর, তথাপি নৃত্যনাট্যের প্রকাশরীতি গদ্যমুখী, কথ্যভঙ্গিমুখী, দৈনন্দিন সংলাপমুখী হয়ে উঠেছে। “শব্দ্যকাব্যে ভাষায় ও প্রকাশরীতিতে যে একটি সমজ্ঞ সলজ্ঞ অবগুষ্ঠনপ্রথা আছে” তাকে বাদ দিলেই গদ্যকাব্যের সঙ্গবর্ণ স্বাভাবিক হতে পারে, কেবল “অতিনিরূপিত চন্দ্রের বন্ধন ভাঙাই যথেষ্ট নয়” (পুনশ্চ কাব্য-পারচয়)—এ কথা রবীন্দ্রনাথ গদ্যকবিতা রচনা হুচনায় বলেছিলেন। নৃত্যনাট্যে স্মরণনির্ভর সংলাপেব সমজ্ঞ সলজ্ঞ অবগুষ্ঠন-প্রথা দূর করার জন্ত রবীন্দ্রনাথ তাকে গদ্যেব সীমানায় উপনীত কবেছেন। গদ্যেব পংক্তিসজ্জা রেখে সংলাপ রচিত হয়েছে, কিন্তু এর চাল গদ্যের, অথচ নৃত্যনাট্যের স্মরণ, নৃত্য ও কবিতাব রস পুরাপুৰি বজায় আছে, রসবোধ অথও আছে,—রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্য হাতে না পেলো একথা বিশ্বাস করা যেত না। নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকার নিম্নগত অংশবিশেষ সংলাপেব কথ্যভঙ্গি ও গদ্যমুখিতার পরিচয় বহন করে।—

[৩০] মায়া ॥ কী যে ভাবিস তুই অত্মমনে—নিষ্কারণে—

বেলা বহে যায়, বেলা বহে যায় যে।

রাজবাড়ীতে ঐ বাজে ঘণ্টা ঢং ঢং ঢং, ঢং ঢং ঢং।

বেলা বহে যায়।

রোদ্র হয়েছে অতি তিখনো,

তোরা আঙিনা হয় নি যে নিকোনো।

তোলা হল না জল, পাঁড়া হল না ফল।

কখন বা চুলো তুই ধরাবি।

কখন ছাগল তুই চরাবি ॥

(নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকা, প্রথম দৃশ্য)

অপর-একটি সংলাপ ।--

[৩৩] প্রকৃতি ॥ হাঁ গো মা, সেই কথাই তো বলে গেলেন তিনি,

তিনি আমার আপন জাতের লোক ।

আমি চণ্ডালী, সে যে মিথ্যা, সে যে মিথ্যা,

সে যে দারুণ মিথ্যা ।

আবণের কালো যে মেঘ

তারে যদি নাম দাও 'চণ্ডাল'

তা বলে কি জাত ঘুচিবে তার,

অশুচি হবে কি তার জল ।

তিনি বলে গেলেন আমায়—

নিজেরে নিন্দা কোরো না,

মানবের বংশ তোমার,

মানবের রক্ত তোমার নাড়ীতে ।

ছি ছি মা, মিথ্যা নিন্দা রটাস নে নিজের,

সে-যে পাপ ।

রাজার বংশে দামী জন্মায় অসংখ্য,

আমি সে দামী নই ।

দ্বিজের বংশে চণ্ডাল কত আছে,

আমি নই চণ্ডালী ॥

(তদেব, দ্বিতীয় দৃশ্য)

এই পংক্তিসজ্জাকে বান দিয়ে গদ্যপংক্তি অন্তর্ভাষায় অনায়াসে এই সংলাপকে বিস্তৃত করা যায় । নৃত্যনাট্যের সংলাপ এইসব দিক থেকে রবীন্দ্রগদ্যপাঠকের মনকে টানে ।

॥ আট ॥

পুনরায় রবীন্দ্রগদ্যের মূল ধারায় ফিরে আসি । ১৯২৯ খৃষ্টাব্দে রবীন্দ্রনাথের জুখানি উপন্যাস গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হ'ল—যোগাযোগ (বিচিত্রা পত্রিকায় তিনপুরুষ নামে ১৩৩৪ বঙ্গাব্দের আশ্বিন থেকে প্রকাশিত) ও শেষের কবিতা

(প্রবাসী পত্রিকায় ১৩৩৫ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত)। চলতি গদ্যের সংহতি ও স্বয়ম্মা যোগাযোগে আছে, শেষের কবিতায় তা নেই, বরং আছে চমক; ভাষায় হীরকত্বাতি আর কবিত্বের অপচয়। ঘরেবাইরের আতিশয্যের জায়গায় শেষের কবিতায় এসেছে চাতুরী ও কৃত্রিমতা, বড় হয়ে উঠেছে বাক্যবন্ধ ও শব্দসজ্জা নিয়ে বহুবিধ কসরৎ; কিন্তু স্বীকার করতেই হয়—এতে আছে অমিত প্রাণশক্তির উল্লাস।

যোগাযোগ উপস্থাপনের গন্তরীতি সংহত, স্বয়ম্ম, অলংকার-আতিশয্য-বর্জিত।

[৩৪] পুরোনো বাড়িতে কুমুদিনীর একটা প্রাণময় পরিমণ্ডল ছিল। চারিদিকে ফুলফল, গোয়ালঘর, পুজোবাড়ি, শস্যখেত, মাছুষজন। অস্তঃপুরের বাগানে ফুল তুলেছে, সাজি ভরেছে, চুন-লক্ষা ধনেপাতার সঙ্গে কাঁচা কুল মিশিয়ে অপথ্য করেছে; চালতা পেড়েছে, বোশেখ-জড়ির ঝড়ে আমবাগানে আম কুড়িয়েছে। বাগানের পূর্বপ্রান্তে ঢেঁকিশাল, সেখানে লাড়ুকোটা প্রভৃতি উপলক্ষে মেয়েদের কলকোলাহলে তাবও অল্প কিছু অংশ ছিল। শ্যাওলায়-সবুজ প্রাচীর দিয়ে ঘেরা খিড়কির পুকুর ঘন ছায়ায় শিথল, কোকিল-ঘুঘু-দোয়েল-শ্রামার ডাকে মুখরিত। এইখানে প্রতিদিন সে জলে কেটেছে সাঁতার, নানাফুল তুলেছে, ঘাটে বসে দেখেছে খেয়াল, আনমনে একা বসে করেছে পশম সেলাই। [যোগাযোগ, পরিচ্ছেদ ৮]

ঘরেবাইরে ও ছেলেবেলা—এ দুটি গ্রন্থের মধ্যবর্তী ভাষারূপ এখানে পাই। হ্রস্ব বাক্য, ক্রিয়াপদের বিলুপ্তি ও স্থানান্তরণ, দেশীবিদেশী শব্দের উদ্ভার ব্যবহার, শব্দ জুড়ে জুড়ে বাংলা পদ্ধতির সমাস-গঠন অনায়াসলক্ষণীয়। এখানে ঘরেবাইরের অলংকারের আতিশয্য নেই, আছে ছেলেবেলার বালভাষিত গল্পের পূর্বসূচনা। গেরা ও জীবনস্বতির যে প্রধান গুণ, সেই স্বচ্ছতা-গুণ এখানে ফিরে এসেছে বললে অত্যাক্তি হয় না। বাক্যবিন্যাস ও শব্দবিন্যাসে এমন একটা অনায়াস-গাম্ভীৰ্য আছে যে পাঠক কোথাও বাধা পায় না। একই কতৃপদযুক্ত বাক্য-পদ্যস্বরায় কতৃপদের অপ্রয়োগ দ্বারা রচনায় এসেছে লালিত্য ও ধাবংশক্তি। উজ্জল প্রসঙ্গ স্বচ্ছ এই গদ্যাংশ পাঠককে টেনে নিয়ে চলে।

কিন্তু গদ্যভাষায় নোতুন পরীক্ষার যে মোহ ঘরে-বাইরে উপস্থানে প্রবল হয়ে দেপা দিয়েছে, তা যোগাযোগে-ও উপস্থিত। শেষের কবিতায় তা কসরতে পরিণত হয়েছে।

[৩৫] উঠে পড়ল। বাতি না নিভিয়ে খাতাপত্র ঘেমন ছিল তেমন ভাবেই রেখে চলল শোবার ঘরের দিকে। অস্তঃপুরের আঙিনা-ঘেরা যে বারান্দা দিয়ে তেতালার ঘবে যেতে হয় সেই বারান্দায় রেলিঙের ধারে শ্রামা-সুন্দরী মেজের উপর বসে। চাঁদ তখন মধ্য-আকাশে, তার আলো এসে তাকে ঘিরেছে। তাকে দেখাচ্ছে যেন কোন্ এক গল্পের বইয়ের ছবির মতো। অর্থাৎ সে যেন প্রতিদিনের মানুষ নয়, অতিনিকটেব অতিপরিচয়ের কঠোর আবরণ থেকে যেন একটা দৃব্দের মধ্যে বেঁটিয়ে এসেছে। সে জানত মধুসূদন এই পথ দিয়েই শোবার ঘবে যায়—সেই যাওয়ার দৃশ্যটা ওর কাছে অতি তীব্র বেদনার, সেইজগাই তার আকর্ষণটা এত প্রবল। কিন্তু শুধু হৃদয়টাকে ব্যর্থ বেদনায় বিদ্ধ করবার পাগলামিই যে এই প্রতীক্ষার মধ্যে আছে তা নয়, এর মধ্যে একটা প্রত্যাশাও আছে—যদি স্বপ্নকালের মধ্যে একটা কিছু ঘটে যায়; অসম্ভব কখন সম্ভব হয়ে যাবে এই আশায় পথের ধারে জেগে থাকা। [যোগা-যোগ, পরিচ্ছেদ ৪৫]

কর্তৃপদের বিলুপ্তি, হ্রস্ব ও দীর্ঘ বাক্যের ব্যবহার, ক্রিয়াপদের নানা প্রয়োগ এখানে লক্ষ্য করা যায়। অতীতকালের ক্রিয়াপদে বর্তমান ও ভবিষ্যত ক্রিয়াপদের প্রয়োগ (অবশ্য এটি সূচনা হয়েছে গল্পগুচ্ছে) লক্ষণীয়। ‘উঠে পড়ল’, ‘শ্রামাসুন্দরী মেজের উপর বসে’, ‘সে জানত’, ‘প্রত্যাশা আছে’—পাশাপাশি ব্যবহৃত হয়েছে। ‘অর্থাৎ’ শব্দযোগে বাক্যের সূচনাও পাওয়া গেল। বাক্য-বিজ্ঞানে ব্যাক্রম ঘটিয়ে ভাষার ছন্দে বৈচিত্র্যসাধনের যে সচেতন শিল্পপ্রয়াস শেষের কবিতায় অনায়াসলক্ষণীয়, তার নমুনা এখানে পাই।

যোগাযোগ লিখতে লিখতেই শেষের কবিতা এসে গেল। বাংলা সাহিত্যে সেদিন (১৯২৮-২৯ খৃষ্টাব্দে) শেষের কবিতা আলোড়ন সৃষ্টি করেছিল তার গঠনশিল্প ও ভাষাশিল্পের চমৎকারিত্বে ও দীপ্তিতে। লেখকের কলানৈপুণ্য শেষের কবিতায় চরমে উপনীত হয়েছে, অনেক সময়েই মনে হয় লেখক তাঁর বাগ্‌বিভূতি ও কবিত্বের অপচয় করছেন। কিন্তু এই অপচয়ই প্রমাণ করে লেখকের মানসিক স্বাস্থ্যের প্রাচুর্য, জীবনীশক্তির উচ্ছলতা।

শেষের কবিতার আবির্ভাব কালে যে-সব তরুণ লেখক এর দীপ্তিতে মুগ্ধ হয়েছিলেন, তাঁদের একজনের শাস্ত্য এর মহার্ঘতা প্রমাণিত হয়।

“সে-সময়ে যেটা আমাদের মনে সবচেয়ে চমক লাগিয়েছিলো স্ফেটা শেষের কবিতার ভাষা। অমন গতিশীল, অমন ছাতিময় ভাষা বাংলা সাহিত্যে

ইতিপূর্বে আমরা পড়িনি।বাংলা গদ্য যে এত সাবলীল হতে পারে, তাকে যে ইচ্ছে মতো বাকানো, ছেলানো, দোমডানো, মোচড়ানো সম্ভব, আলো-ছায়ার এত হৃদয় স্তর তাতে ধরা পড়ে, খেলা করে ছন্দের এত বৈচিত্র্য, তা আমরা এর আগে ভাবতেও পারিনি। তাই এই বইটি হাতে পেয়ে যদি আমাদের মনের অবস্থা চাপমান্যেব হোমর-পাঠান্ত্রে কীটসের মতো হয়ে থাকে, তাতে অবাক হবার কিছু নেই।

আর, যদি গদ্যরচনার কারুশিল্পই আমাদের লক্ষ্য হয় তাহলে দেখতে পাবো শেষের কবিতা বা না সাহিত্যে চূড়ার মতো দাঁড়িয়ে আছে। বাংলা গদ্যের সাম্প্রতিক অগ্রগতির মূলে অনেকখানি রয়েছে এই গ্রন্থের প্রভাব; তার ফল যেখানে যেখানে ভালো হয় নি সেখানেও বাঙালি লেখক আজকের দিনে অবতিত হুঁস-চুন। ঘরে-বাইরেতে যে-পরীক্ষা আরম্ভ হয়েছিলো তাব উদ্‌ঘাটন হলো মেঘো কবিতায়; এব পব থেকেই চলতি ভাষার ব্যবহার ব্যাপক হয়ে উঠে। সাহিত্যে, আর্থ সাপ্তাভাষা পিছনে হঠতে-হঠতে শেষ পর্যন্ত আশ্রয় মিলে বক্ষণশীলতার শেষ দুর্গ, বিশ্ববিদ্যালয়ে। বচনার মধ্যে ক্রম-পদের সংযোজন, কথ্য ভাষার ভাণ্ডার থেকে নতুন ক্রমপদ ও অন্তর্গত শব্দ সংগ্রহ, বাক্যবিভাগে মাঝে মাঝে ব্যাক্রম ঘটিয়ে ভাষার ছন্দে বৈচিত্র্যসাধন— এই সব নিয়ম যা বাদ দিলে আজকের দিনে এক দণ্ড চলে না আমাদের, এগুলো ঘরে-বাইরেতে প্রবর্তিত হলেও প্রতিষ্ঠিত হলো শেষের কবিতায়। বহু দিনের পত পরীক্ষার পর শেষ ফলটি যেখানে এসে পাওয়া যায়, সেখানেই আমরা বিশেষ সম্মান দিয়ে থাকি; সেদিক থেকে এই গ্রন্থকে বাংলা গদ্যের মুক্তিদাতা বললে ভুল হয় না।...

ঘরে-বাইরের সঙ্গে শেষের কবিতার একটা বড়ো তফাৎ এই যে দ্বিতীয় গ্রন্থটি—শুধু কবিত্তে নয়, কৌতুকেও উদ্ভাসিত, মাঝে-মাঝে তাবিহাতের মতো ঝলক দিচ্ছে, আবার কখনো বিস্ফোরকের মতো লুকিয়ে থেকে আকস্মিক ভাবে জ্বলে উঠছে দপ করে। ঠাট্টার অংশ নেহাৎ কম নেই এখানে, আর সেই অংশগুলি পরীক্ষা করলেই বোঝা যায় ঘরে-বাইরের পর ভাষার দিক থেকে তিনি কতখানি এগিয়েছেন, কেমন করে, সংস্কৃত শালীনতার সঙ্গে মিশিয়েছেন মৌখিক ভাষা, প্রাদেশিক শব্দ, প্রয়োজনমতো নতুন উদ্ভাবন। ‘বন্ধুনি’ (বাংলা ভাষায় এই প্রথম), ‘পাখার বাড়ি’ (আঘাত অর্থে ‘বাড়ি’ এখানে লৌকিক ভাষার শব্দ এনেছে), ‘ঘোড় দৌড়ায় অপভাষা’, ‘শাড়িটা

গায়ে তির্ধগ্ভদীতে ল্যাপ্টানো’—এই রকমের স্বাধীনতা ঘরেবাইরেতে দেখতে পাট না, লিপিকায় কোনো সম্ভাবনাই ছিলো না তার, শেষের কবিতার ঠাট্টার জন্তু এর আয়তানি হলেও এর সার্থকতা দূরম্পর্শী।” (শ্রীবুদ্ধদেব বসু, ‘রবীন্দ্রনাথ : কথাসাহিত্য’, বৈশাখ ১৩৬২)।

এপিগ্রাম, প্যারাডক্স, অক্সিমোরনের সমারোহ শেষের কবিতার ভাষাকে দিয়েছে বিচিত্র স্বাদ। ‘সম্ভবপরের জন্তু সব সময়ই প্রস্তুত থাকে সম্ভ্যতা’; ‘বদ্ববতা পৃথিবীতে সকল বিষয়েই অপ্রস্তুত’; ‘সময় যাদের বিস্তার তাদের পাংচুয়াল হওয়া শোভা পায়’; ‘যে ছুটি নিয়মিত, তাকে ভোগ করা আর বাধা পশুকে শিকার করা, একই কথা। ওতে ছুটির রস ফিকে হয়ে যায়।; ‘নামের দ্বারা বর যেন ঘবকে ছাড়িয়ে না যায়, আর রূপের দ্বারা কনেকে’; ‘মেনে নেওয়া আব মনে নেওয়া, এ দুই-এ তফাৎ আছে’; ‘পৃথিবীতে আজকের দিনের বাসায় কালকের দিনের জায়গা হয় না’, ‘তাজমহলকে ভালো লাগবার জন্যই তাজমহলের নেশা ছুটিয়ে দেওয়া দরকার’ এইসব বিষম (এপিগ্রাম), বিরোধাভাস (প্যারাডক্স, অ্যান্টিথিসিস) ও বিরোধ (অক্সিমোরন) অলংকারের প্রাচুর্য দেখা যায়।

শব্দনির্মাণ, বাক্যগঠন, পদবিব্রাস ও অলংকার ব্যবহারে শেষের কবিতার যে-সব বৈশিষ্ট্যের এতক্ষণ উল্লেখ করা হল, তারই সমর্থনে নমুনা চয়ন করি।

[৩৬] তখন অমিত ভিজে চৌকির উপরে এক গাড়া খবরের কাগজ চাপিয়ে তার উপর বসেছে। টেবিলে এক দিশ্বে ফুলফ্যাপ কাগজ নিয়ে তার চলছে লেখা। সেই সময়েই সে তার বিখ্যাত আত্মজীবনী শুরু করেছিল। কারণ জিজ্ঞাসা করলে বলে, সেই সময়েই তার জীবনটা অকস্মাৎ তার নিজের কাছে দেখা দিয়েছিল নানা রঙে, বাদলের পরদিনকার সকালবেলায় শিলং পাহাড়ের মতো—সেদিন নিজের অস্তিত্বের একটা মূল্য সে পেয়েছিল, সে কথাটা প্রকাশ না করে সে থাকবে কী করে। অমিত বলে, মানুষের মৃত্যুর পরে তার জীবনী লেখা হয় তার কারণ, এক দিকে সংসারে সে মরে, আর-এক দিকে মানুষের মনে সে নিবিড় করে বেঁচে ওঠে। অমিতের ভাবখানা এই যে, শিলঙে সে যখন ছিল তখন এক দিকে সে মরেছিল, তার অতীতটা গিয়েছিল মরীচিকার মতো মিলিয়ে, তেমনি আর-এক দিকে সে উঠেছিল তীব্র করে বেঁচে; পিছনের অন্ধকারের উপরে উজ্জল আলোর ছবি প্রকাশ পেয়েছে। এই প্রকাশের খবরটা রেখে যাওয়া চাই। কেননা পৃথিবীতে খুব অল্প লোকের

ভাগ্যে এটা ঘটতে পারে; তারা জন্ম থেকে মৃত্যুকাল পর্যন্ত একটা প্রদোষ-
চ্ছায়ার মধ্যেই কাটিয়ে যায়, যে বাহুড গুহার মধ্যে বাসা করেছে তারই
মতো। [শেষের কবিতা, পরিচ্ছেদ ১০]

শেষের কবিতার পরবর্তী ত্রয়ী-উপস্থাপন এই গদ্য ভাষারই অন্তর্গত।
ছই বোন, মালঞ্চ, চার অধ্যায়ের ভাষা শেষের কবিতার মতোই তীব্র তীক্ষ্ণ
দীপ্ত; স্টাইলের অসহ্য দীপ্তি পাঠকের চোখ ধাঁধিয়ে দেয়। চার অধ্যায়
(১৯৩৪), ছেলেবেলা (১৯৪০), তিন সঙ্গী (১৯৪০)—শেষের দিকের
প্রতিনিধিস্থানীয় এই তিনটি গ্রন্থের ভাষারীতির আলোচনায় দেখা যাবে
শেষের কবিতার স্টাইলের কী পরিণতি ঘটেছে। চলতি গদ্যের সকল সম্ভাবনা
নিঃশেষ করে এই তিনটি গ্রন্থ দেখা দিয়েছে। লক্ষ্য করি ছেলেবেলায় নোতুন
পরীক্ষার ফল যেমন শুভ হয়েছে, বাকি দুটি গ্রন্থে তা হয়নি। মনে হয় ভাষার
সমন্বিত ও ধারণশক্তি এখানে শেষ সীমায় উপনীত হয়েছে।

চতুর্দশ ও ঘরেবাইবে থেকে রবীন্দ্র-কথাসাহিত্যে ভাষার প্রসাধন খুব
বেশি রকম চোখে পড়ে। বর্ণনায় নাটকীয় চমক সৃষ্টি ও আকর্ষকতার
প্রয়োগ অনায়াসলক্ষণীয়। সংলাপের অ-সাধারণত্ব সবচেয়ে বেশি দেখা
দিয়েছে শেষের কবিতায়। ব্যাকরণের নিয়মকে অগ্রাহ্য করে, ভাষাকে বেকিয়ে
চুরিয়ে ছুঁড়িয়ে, শব্দ উদ্ভাবন করে, সাধু-অসাধু শব্দ মিশিয়ে মাজিয়ে সংলাপ-
রচনা এই সময়কার গল্প-উপস্থাপন বারবার দেখা যায়। ছই বোন (১৯৩৩),
মালঞ্চ (১৯৩৪), চার অধ্যায় ('১৯৩৪ '), তিন সঙ্গী (১৯৪০)—এই চার-
খানি গ্রন্থেও ভাষারচনা লেখকের কাছে একটি স্বতন্ত্র শিল্পকর্ম বলে গণ্য
হয়েছে, বর্ণনা ও সংলাপে অ-সাধারণত্ব দেখা দিয়েছে।

শেষের কবিতা ও চার অধ্যায়, এ দুটি উপস্থাপনের ভাষাবিচারের সময় এ
কথা আমাদের মনে রাখতে হয় দুটিই নিবিড় অর্থে কাব্য, গদ্যে ভালোবাসার
উজ্জল রূপায়ণ। ভাষা সেই দাবি মেনে নিয়েই প্রসাধিত দ্যুতিমান উজ্জল
রূপে দেখা দিয়েছে, তা কামনার বিচিত্র রূপান্তরে রঙীন হয়ে উঠেছে।

চার অধ্যায়ের ভাষার এই বৈশিষ্ট্য স্বীকার করে নিয়েই রবীন্দ্রনাথ
লিখেছিলেন,

‘চার অধ্যায়ের যে দিকটা আমাদের পাঠককে ভোলায় দে ওয় কবিতা
অংশ। ওর ভাষায় লাগিয়েছি জাহ্নু, সেইটের ভিতর দিয়ে তারা যে জিনিষটা
পায় সেটা ঠিক গল্পের বাহন নয়। অল্প আর এলার ভালোবাসার বৃত্তান্তটা

লিরিকের তোড়া রচনা—নবেলের নির্জলা আবহাওয়ায় শুকিয়ে যেতে হয়তো দেরি হবে।’ [২৯ চৈত্র ১৩৪১ তারিখে শ্রী অমিয় চক্রবর্তীকে লেখা পত্র। শ্রী বুদ্ধদেব বসুর ‘রবীন্দ্রনাথ : কথাসাহিত্য’ গ্রন্থে উদ্ধৃত।]।

চার অধ্যায়ের ভাষা উজ্জ্বল শিল্পকর্ম, তা শিল্পের দাবিকেই মেনেছে। ইন্দ্রিয়জ কামনার ভাষাচিত্র রূপেই নিয়ন্ত্রিত গছাংশ বিচার্য। এখানে ভাষা আবেগে স্পন্দমান, চিত্রধর্মী, কাব্যধর্মী। লেখকের কবিপ্রকৃতি এখানে বড়ো হয়ে উঠেছে, গোরা পর্যন্ত তা সংযম-শাসিত ছিল, ঘরে-বাইরে থেকে তা এই শাসনকে অগ্রাহ্য করে মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছে। শেষের কবিতায় তা অসহ্য দীপ্তি নিয়ে উপস্থিত হয়েছে, চার অধ্যায়ে গীতধ্বনিত কবিত্বপূর্ণগল্প-ভাষারূপে দেখা দিয়েছে। চার অধ্যায়ের পাঠযোগ্যতা প্রধানত নির্ভর করে তার বাক্শিল্পের পবে। নিয়ন্ত্রিত অংশে এর পরিচয় পাই।

[৩৭] এলা অতীনের পা জড়িয়ে ধবে বললে, ‘মারো আমাবে অস্ত, মিড্র হাতে। তাব চেয়ে দৌভাগ্য আমাব কিছু হতে পারে না।’ মেঝেব খেবে ডঠে দাঁড়িয়ে অতীনকে বার বার চুমো গেয়ে বললে, ‘মারো গলবার মারে।’ ছিড়ে ফেললে বুকের জামা।

অতীন পাখরের মূর্তির মতো কঠিন হয়ে দাঁড়িয়ে রহল।

এলা বললে, ‘একটুও তেবো না অস্ত। আমি যে তোমাব, সম্পূর্ণই তোমাব—মরণেও তোমাব। নাও আমাকে। নোংরা হাত লাগত দিয়ে না আমাব গায়ে, আমার এ দেহ তোমাব।’

অতীন কঠিন হুবে বললে, ‘খাও এখনই শুতে যাও, ভকুম করছি শুতে যাও।’

অতীনকে বুকে চেপে ধরে এলা বলতে লাগলো—‘অস্ত, অস্ত আমার, আমার রাজা, আমার দেবতা, তোমাকে কত ভালোবেসেছি আজ পর্যন্ত সম্পূর্ণ করে তা জানাতে পারলুম না। সেই ভালোবাসাব দোহাই, মারো, আমাকে মারো।’

অতীন এলার হাত জোর কবে ধরে তাকে শোবার ঘরে টেনে নিয়ে গেল, বললে, ‘শোও, এখনই শোও। ঘুমোও।’

‘ঘুম হবে না।’

‘ঘুমোবার ওষুধ আছে আমার হাতে।’

‘কিছু দরকার নেই অস্ত। আমার চৈতন্যের শেষ মুহূর্ত তুমিই নাও।’

ক্লোরোফর্ম এনেছ ? দাঁও ওটাকে ফেলে। ভীৰু নই আমি ; জেগে থেকে যাতে মরি তোমার কোলে তাই কবো। শেষ চুখন আজ অফুরান হল অস্ত। অস্ত।’

দূরের থেকে ছটসলের শব্দ এল। [চার অধ্যায়]

তিনসঙ্গী গল্পগ্রন্থে এই প্রসাধিত ছাতিমষ গীতধ্বনিত কবিত্বরঞ্জিত ভাষাব আর-এক পরিচয় পাই। এ ভাষা নামেই কথ্যভাষা, আসলে গজ-ভাষাব এক বিশিষ্ট শিল্পরূপ, এখানে ভাষার জাহ্নব স্বভাবধর্মকে ছাপিয়ে টেঁচেছে।

[৩৮] সৃষ্টিতে অনাসৃষ্টিতে মিশিয়ে উপদ্রব চলতে লাগল। মা দেখতে পায় তার মেয়েব ছটফটানি। মনে পড়ে নিজেব পঞ্চম বয়সের জ্বালামুখীর স্মৃতিচাকলা। মন উদ্দগ্ন হয়। খুব মিডি করে পড়াশোনার বেড়া ফাঁদতে থাকে। পুরুষ শিক্ষক পাখল না। একজন বিদ্বাকে লাগিয়ে দিল তার শিক্ষকতায়। মীলাব যৌবনের আঁচ নাগল তারও মনে, তুলত তাকে তাকিয়ে অনির্দিষ্ট কামনার তপস্বাস্প। মুগ্ধব দলাভড করে আসতে লাগল এদিকে অদিকে। কিন্তু দরওয়াজা বন্ধ। বন্দ্যপ্রযাসনৌয়া নিমন্ত্রণ ববে চায়ে টেনিসে সিনেমায়, নিমন্ত্রণ পৌছয় না কোনো ঠিকানায়। অনেক লোভী ফিবতে নাগল মধুগন্ধভব আকাশে, কিন্তু কোনো অভাগ্য কাণ্ডাল মোহিনীর ছাড়পত্র পায় না। এদিকে দেখা যায় উৎক্লিষ্ট মেয়ে সংযোগ পেলে উকিঝুঁকি দিতে চায় অজায়গায়। বহু পড়ে যে বই টেক্সটবুক কমিটির অনুমোদিত নয়, ছবি গোপনে আনিবে নেয় ধা অটশিক্ষাব আত্মকূল্য কবে বলে বিড়ম্বিত। ওর বিদ্রমী শিক্ষসিদ্ধাকে পর্যন্ত অগ্রমনস্ক ববে দিলে। ডায়োশিশন থেকে বাড় ফেববার পথে আলুপালুচুলওয়ালা গৌফের-রেখামাত্র-দেওয়া সুন্দরহানো এক ছেলে ওর গাড়িতে চিঠি ফেলে দিয়েছিল। ওর রক্ত উঠেছিল ছম্ ছম্ কবে। চিঠিখানা লুকিয়ে রেখেছিল জামার মধ্যে। ধরা পড়ল মায়ের কাছে। সমস্ত দিন ঘরে বন্ধ থেকে কাটল অনাহারে। [ল্যাবরেটরি, আশ্বিন ১৩৮৭, তিনসঙ্গী, পৌষ ১৩৮৭, ১৯৪০]

চতুরঙ্গ-ধরে বাইবে-চারঅধ্যায়ের মধ্য দিয়ে সাহিত্যিক কথ্যভাষার যে জাহ্নব, যে অ-সাধারণ শিল্পরূপ রবীন্দ্র-লেখনামুখে রূপ লাভ করেছে, তিন সঙ্গীতে তার চরম ঐশ্বর্যরূপ লক্ষ্য করি। গভীর সহনক্ষমতা ও ধারণক্ষমতার চরম পরীক্ষা এখানে হয়েছে। অশীতিশৃষ্ট জরাজীর্ণ ভাষাশিল্পীর দুঃসাহসিক

কীর্তিরূপে গণ্য হবে তিনসঙ্গীর ভাষাশিল্প। নমনীয়তা ও কাঠিন্য, ক্রিপ্ততা ও সাবলীলতা এই ভাষারূপে প্রাধান্য লাভ করেছে। বাক্যরচনা, পদবিজ্ঞান, শব্দপ্রয়োগ ও অলংকারব্যবহারে যে-সব কৌশলের কথা এই যুগের রবীন্দ্রগঞ্চে লক্ষ্য করেছে, এখানে দেখি তার চরম ঐশ্বর্যরূপ।

ঘরেবাইরে-শেষের কবিতা-দুই বোন-মালঞ্চ-চার অধ্যায়-তিন সঙ্গীর গল্পভাষার বিরুদ্ধে প্রধান অভিযোগ—বর্ণনায়কে ছাপিয়ে উঠেছে বর্ণনার বাহন (ভাষা)। বস্তুত এই সব গ্রন্থে ব্যবহৃত গদ্যের ঐশ্বর্যরূপ আমাদের চোখ ধাঁধিয়ে দেয়, কথাবস্তুর বা উপজ্ঞানশিল্পের নানাতার ক্ষতিপূরণ করে। গল্পভাষায় আতিশয্য, চাতুর্ঘ, কারুশিল্প বড়ো হয়ে উঠে পাঠকমনকে আচ্ছন্ন করে। কবিত্ব—প্রচুর পরিমাণে কবিত্ব শেষের কবিতা-দুই বোন-মালঞ্চ-চার অধ্যায়ের সমস্ত ক্রটি আবৃত করেছে। অসাধারণ সংলাপের দীপ্তি দৃষ্টিকে আচ্ছন্ন করে দেয়, মুগ্ধ হই ভাবাব জাহ্নবিতায়। এই পর্বের অনাখ্যান গল্প-সাহিত্যের গল্প সম্পর্কেও অল্পরূপ সিদ্ধান্তে উপনীত হই। যাত্রী (১২২২), মাতৃশ্রমের ধর্ম (১২৩৩), চন্দ (১২৩৬), জাপানে-পারস্যে (১২৩৬), সাহিত্যের পথে (১২৩৬), কালান্তর (১২৩৭), বিশ্ব-পরিচয় (১২৩৭), পথে ও পথের প্রান্তে (১২৩৮), বাংলাভাষা-পরিচয় (১২৩৮),—এই-সব ভ্রমণ, সাহিত্যভ্রমণ, সমাজভ্রমণ, এমন কি চন্দ ও ভাষাবিজ্ঞান বা পদার্থবিজ্ঞান ও সৌরভ্রমণ-সম্পর্কিত গল্পগ্রন্থে ভাষার এই জাহ্ন, এই কারুশিল্প, এই গীতধ্বনি আমাদের মুগ্ধ করে দেয়।

শেষের কবিতা-চার অধ্যায়-তিন সঙ্গীর বিরুদ্ধে দ্বিতীয় অভিযোগ—ভাষার সংগতি (ব্যালাঙ্গ) বক্ষিত হয় নি। ক্রিয়াপদের স্থানান্তরণ, সংখ্যাহ্রাস, বিলুপ্তি ও প্রাদেশিক রূপের স্বীকৃতি, কতৃপদের বিলুপ্তি, বাক্যবিজ্ঞানের বিপর্যয় ও বৃৎক্রম, পদবিজ্ঞানের বিপর্যয়, শব্দ উদ্ভাবন, প্রাদেশিক শব্দের ব্যবহার, সংস্কৃত অভিজ্ঞাত শব্দের সঙ্গে অশালীন প্রাদেশিক শব্দের প্রয়োগ, শব্দ জুড়ে জুড়ে সমাসরচনা, বিদেশী ও দেশী ইডিয়মের ব্যবহার, সর্বোপরি প্রচুর পরিমাণে কবিত্ব আমাদের বাংলা গল্প ভাষার সম্ভাবনা ও সীমানাকে বাড়িয়ে দিয়েছে। তা সত্ত্বেও সংগতিহীনতার অভিযোগ থেকে যায়।

রবীন্দ্রনাথ এই অভিযোগের জবাব দিলেন ছেলেবেলা গ্রন্থে। চলাত গল্পভাষার শিল্পরূপ ছেলেবেলায় পাই। তার মধ্যে নেই চাতুরী, নেই শিল্প-সর্বস্বতা, নেই কারুশিল্পের প্রাধান্য। সেকেলে কলকাতার বিচিত্র চলচ্ছবি

এই ভাষায় স্পষ্ট অন্তরঙ্গ রূপ লাভ করেছে। লেখক ছেলেবেলা প্রসঙ্গে বলেছেন, ‘ওটি রচনা করেছি বালভাষিত গঞ্জে।’ এই গদ্যের দ্ব্যতি, সংহতি ও সাবলীলতা লক্ষ্য করে বিস্মিত হই। এখানে লেখক কথ্যভাষাকে স্নাং সমেত সাহিত্যের দরবারে এনেছেন। কথ্য বাগ্ভঙ্গি তার ক্রিয়াপদ, বিশেষণ, উপমা সমেত এখানে হাজির হয়েছে। নিম্নরূপ অংশে এর পরিচয় পাই।

[৩৯] আমি জন্ম নিয়েছিলুম সেকলে কল্কাতায়। শহরে ঞ্চাকরা-গাড়ি ছুটেছে তখন ছড়্‌ছড়্‌ করে ধুলো উড়িয়ে, দড়ির চাবুক পড়ছে হাড়-বেরকরা ঘোড়ার পিঠে। না ছিল ট্রাম, না ছিল বাস, না ছিল মোটরগাড়ি। তখন কাজের এত বেশি হাঁসফাঁশানি ছিল না, রয়ে বসে দিন চলত। বাবুয়া আপিসে যেতেন কষে তামাক টেনে নিয়ে পান চিবোতে চিবোতে, কেউ বা পাল্কি চড়ে কেউ বা ভাগের গাড়িতে। ধারা ছিলেন টাকাওয়ালা তাদের গাড়ি ছিল তকমা-আঁকা, চামড়া-আধ-ঘোমটা-ওয়ালা, কোচ-বাঞ্চে কোচমান বসত মাথায় পাগড়ি হেলিয়ে, দুই দুই সইস থাকত পিছনে, কোমরে চামর বাঁধা, হেঁইযো শব্দে চমক লাগিয়ে দিতে পায়ে-চলতি মানুষকে। মেয়েদের বাইরে ষাওয়া-আসা ছিল দরজাবন্ধ পাল্কির হাঁপ-ধরানো অঙ্ককারে, গাড়ি চড়তে ছিল ভারী লজ্জা। বোদ-বৃষ্টিতে মাথায় ছাতা উঠত না। [ছেলেবেলা]

ছেলেবেলাব ভূমিকায় লেখক বলেছেন এটি ঝব্ণ। সত্যি তাই, বালভাষিত গদ্যের কলধ্বনি, স্নাং আর শব্দ জুড়ে তৈরি-করা সমাসের কলবোল ঝব্ণার মতোই এখানে প্রবাহিত হয়েছে ভরা আনন্দে।

সংসার থেকে বিদায়ের পূর্বলগ্নে রবীন্দ্রনাথ যে গদ্যরচনা লিখেছিলেন, তা অশীতি-পুঁতি উপলক্ষে অভিভাষণ। অনন্তসাধারণ গদ্যশিল্পীর হাতে কথ্য-ভাষার ঐশ্বর্য শেষবারের মতো দেখা দিল।

[৪০] আজ আমার বয়স আশি বৎসর পূর্ণ হল, আমার জীবনক্ষেত্রের বিস্তীর্ণতা আজ আমার সম্মুখে প্রসারিত। পূর্বতম দিগন্তে যে জীবন আরম্ভ হয়েছিল তার দৃশ্য অপব প্রাস্ত থেকে নিঃসত্ত দৃষ্টিতে পাচ্ছি এবং অনুভব করতে পারছি যে আমার জীবনের এবং সমস্ত দেশের মনোবৃত্তির পরিণতি দ্বিগুণিত হয়ে গেছে, সেই বিচ্ছিন্নতার মধ্যে গভীর দুঃখের কারণ আছে। ... ভাগ্যচক্রের পরিবর্তনের দ্বারা একদিন না একদিন ইংরেজকে এই ভারতসাম্রাজ্য ত্যাগ করে যেতে হবে। কিন্তু কোন্ ভারতবর্ষকে সে পিছনে

ত্যাগ করে যাবে, কী লক্ষ্মীছাড়া দীনতার অবজ্ঞানাকে ? একাধিক শতাব্দীর শাসনধারা যখন শুক হয়ে যাবে তখন এ কী বিস্তীর্ণ পঙ্কশয্যা ছুঁবিষহ নিষ্ফল-তাকে বহন করতে থাকবে। ['সভ্যতার সংকট', মে ১৯৪১]

এখানে দীর্ঘ প্রসারিত বাক্যের পুনরাবির্ভাব ও তৎসম-তত্ত্ব শব্দের বহুল প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়। সেই সঙ্গে ক্রিয়াপদের চলতি রূপ প্রয়োগ করে এর সাবলীল গতি বজায় রাখা হয়েছে।

সাবলীলতা ও প্রাজ্ঞলতা রবীন্দ্র-গণের প্রাণবস্ত। অলংকরণ ও প্রসাধন সে সাবলীলতাকে ক্ষুণ্ণ করে নি। চোদ্দ থেকে আশি বছর বয়স পর্যন্ত প্রসারিত দীর্ঘ সাহিত্যজীবনে রবীন্দ্রনাথ বাংলা গণের শিল্পসম্ভাবনার সীমানাকে অনেকদূর বাড়িয়ে দিয়েছেন।

সংস্কৃত সাহিত্যে ছ বরকমেব গদ্য ব্যবহৃত হয়েচে, স্তত্রধর্মী ৬ দ্বাবয়্বী বিস্তারধর্মী। স্তত্রধর্মী গদ্য সংস্কৃত দার্শনিক নিবন্ধ ও শাস্ত্রালোচনায় ব্যবহৃত হয়েছে। এই রীতির গদ্য স্বাক্ষর, হ্রস্বকায়, ক্রিয়াপদবিরল ও সংক্ষিপ্ত। বাংলায় এর নিদর্শন পাই রূপগোস্বামীর কারিকায় (বালেন্দ্রনাথ 'বাংলাভাষা পরিচয়' গ্রন্থে রূপগোস্বামী থেকে দৃষ্টান্ত দিয়েছেন) অপর পক্ষে দূরাবয়্বী বিস্তারধর্মী গদ্যের ব্যবহার হয়েছে বাণভট্টের কাদম্বরী গ্রন্থে। এই বীতির গদ্য পল্লবিত, সমাসাকীর্ণ, ছেদহীন, তরঙ্গসঙ্কুল, শিথিল গ্রথিত ও এলাবিত। বাংলায় এব নিদর্শন পাই প্রাক্ত-বিদ্যাসাগরী পণ্ডিতী গদ্যে। তারশংকব তর্কবত্বের কাদম্বরী গ্রন্থবাদ-গদ্যে। পূর্ববর্তী বিভিন্ন অধ্যায়ে এ-সবের আলোচনা করেছি।

বিদ্যাসাগর সংস্কৃত গদ্যকে আধুনিক রূপ দিয়েছিলেন। তিনি অসাধু মৌখিক বাংলা ভাষার সম্ভাবনাকে পরীক্ষা করে দেখেন নি। বাঙালির বিশিষ্ট বাগ্ভঙ্গি সমন্বিত ভাষা—তার বাক্যগঠনরীতি, পদবিজ্ঞাস কৌশল, বিশেষণ প্রয়োগ প্রণালী, বিভক্তি প্রত্যয়, শব্দ নির্মাণ, উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য ও বাগ্ধারা (ইডিয়ম)—বিদ্যাসাগরের শিল্পীমনকে আকৃষ্ট করে নি। তাঁর সমসাময়িক গদ্যলেখক ঈশ্বর গুপ্ত, কালীপ্রসন্ন সিংহ, প্যাবীচাঁদ মিত্র কথ্যভঙ্গির বাংলা গদ্য-রীতির শিল্পসম্ভাবনা পরীক্ষা কবে দেখেছেন। পরে দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী, স্বামী বিবেকানন্দ, উপাধ্যায় ব্রজানন্দ, গিবিশচন্দ্র ঘোষ, উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এর শিল্পসম্ভাবনার পরিচয় দিয়েছেন। এন ভিত্তি বাঙালির মুখের ভাষা, এর প্রাণ বাংলা চলতি হাডিয়ম। বিজ্ঞাসাগর ও বঙ্কিমচন্দ্র এই পথ ছেড়ে বাংলা গদ্যভাষাকে সংস্কার করে সাধু বাংলা গদ্য নির্মাণ করলেন,—বালেন্দ্রনাথ প্রাক্ত-সবুজপত্র-যুগে এই পথেরই পথিক। সবুজপত্র-পরবর্তী যুগে তিনি যে কথ্যবীতিব গদ্য আশ্রয় করলেন তার উদ্ভব এই সাধু ভাষা।

রবীন্দ্রনাথ ও প্রমথ চৌধুরীর কথ্যরীতির গদ্য আসলে এই সাধু ভাবারীতিরই একটি সংস্কৃত রূপ। সে-কারণে তা কৃত্রিম শিষ্ট মার্জিত; তা হতোমী ভাষা নয়, বিজেন্দ্রনাথ-হরপ্রসাদ-বিবেকানন্দের প্রাকৃত বাংলাভাষা নয়। ভারতচন্দ্র ও রামপ্রসাদ ব্যবহৃত পদ্যভাষার উদ্ভব বাংলা চলিত ইডিয়ম। ঈশ্বর গুপ্ত তাকেই গ্রহণ করেছিলেন, হতোমী ভাষায় ও বিজেন্দ্রনাথ-হরপ্রসাদ-বিবেকানন্দের লেখায় তার স্বীকৃতি—। বিদ্যাসাগর, বঙ্কিমচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ ও প্রমথ চৌধুরী এই পথের পথিক নন। সংস্কৃত শব্দসম্ভার ও ইংরেজি বাক্যানুদর্শন বিদ্যাসাগরের মূল উপাদান। বিদ্যাসাগর সংস্কৃত শব্দ চয়ন করে সাধুবাংলা গদ্যে ব্যবহার করেছিলেন, কিন্তু সংস্কৃতের দূরায়ত্তী বিস্তারধর্মী গদ্যরীতিকে বর্জন করেছিলেন। তিনি সংস্কৃত গদ্যকে আধুনিক রূপ দিয়েছিলেন। ইংরেজি বাক্য গঠনরীতির আদর্শে সার্থ-পর্ব ও শ্বাস-পর্ব অল্পায়ায়ী গঠিত বাক্যাংশে ছেদ চিহ্ন ব্যবহার করলেন, দীর্ঘ পল্লবিত সমাসবহুল বাক্যকে ক্ষুদ্রতর একাধিক বাক্যে বিভক্ত করে দিলেন আর অল্পছেদ রচনা করে অর্থকে সংহতিবদ্ধ করলেন।

বঙ্কিমচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ এই পথে এগোলেন। বিদ্যাসাগরের উত্তরাধিকার গ্রহণ করলেন বঙ্কিমচন্দ্র আর বঙ্কিমের উত্তরাধিকারী হয়ে দেখা দিলেন রবীন্দ্রনাথ। এঁদের হাতে সাধু বাংলা গল্পরীতি শিল্পরূপ লাভ করল। বিদ্যাসাগর, বঙ্কিম ও রবীন্দ্রনাথের গল্পরীতির আলোচনায় পূর্ববর্তী অধ্যায়-গুলিতে তার বিস্তারিত আলোচনা করেছি।

কেবল একটি কথা এখানে পুনঃস্মর্তব্য। বঙ্কিমচন্দ্র বাংলাগল্পকে দিয়েছিলেন স্থিতিস্থাপকতা গুণ, নির্মাণ করেছিলেন আদর্শ গল্প, সফল পরীক্ষা করেছিলেন কথা-গদ্য ও প্রবন্ধ-গদ্যের বিচিত্র সম্ভাবনা, মুক্ত করেছিলেন সংস্কৃতের সন্ধি-সমাসের জটাজাল থেকে।

রবীন্দ্রনাথ সংস্কৃতশব্দ-সমৃদ্ধ অসংস্কৃত বর্ণাঢ্য বঙ্কিমী গদ্যের কাছে আত্ম-সমর্পণ না করে তার নবতর পরীক্ষায় প্রবৃত্ত হলেন। সে পরীক্ষার বিস্তারিত আলোচনা রবীন্দ্র-অধ্যায়ে করেছি। এই পরীক্ষার পরিচয়স্থল বিচিত্র প্রবন্ধ ও প্রাচীন সাহিত্যের গদ্য। এই গদ্য কাব্যধর্মী, সুগুণগ্রালা, অল্পপ্রাস-সমৃদ্ধ ও স্পন্দনশীল। এই গদ্য কথ্যরীতি ও ভক্তি থেকে বহু ব্যবধানে অবস্থিত। কথ্যরীতির গদ্যে সুর নেই, তা আবৃত্তির যোগ্য নয়। কিন্তু বিচিত্র প্রবন্ধ ও প্রাচীন সাহিত্য গ্রন্থের গদ্য সুরসমৃদ্ধ ও আবৃত্তিগুণসম্পন্ন। আবৃত্তির ভিত্তি

আবৃত্তিক সংস্কৃতির ধ্বনিগাভীর্ষ ও ছন্দঃস্পন্দ, তার জন্তু চাই দীর্ঘ স্বরধ্বনি ও অল্পপ্রাসবিশিষ্ট স্বরধ্বনি। এই দুই গ্রন্থে তার নিপুণ শিল্পসম্মত ব্যবহার হয়েছে। এই কারণে বিচিত্র প্রবন্ধের প্রথমদিকের গদ্য ও প্রাচীন সাহিত্যের গদ্য পাঠকের ঋতিকে আচ্ছন্ন করে। ‘কেকাধ্বনি’ বা ‘কুমারসম্ভব ও শকুন্তলা’ গদ্যরচনার স্নিগ্ধগভীর ধ্বনিময় স্বরসমৃদ্ধ স্পন্দিত গদ্যভাষার মোহ উত্তীর্ণ হওয়া কঠিন। এই কাব্যধর্মী স্পন্দিত স্বেলা গদ্যের দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথ-অধ্যায়ে উদ্ধাব করেছি।

রবীন্দ্র-গদ্যে ও বাংলা গদ্যে এই ভাষা আর অন্তর্ভুক্ত হয় নি। একমাত্র ব্যতিক্রম বলেজ্জনাথের গদ্যভাষা। উনবিংশ শতকের শেষ প্রহরে কেবল তিনিই এই দিব্য লাবণ্যময়ী স্নিগ্ধগভীরঘোষ ভাষার ব্যবহার করেছিলেন।

উনত্রিশ বছরের স্বল্পস্থায়ী জীবনে বলেজ্জনাথ ঠাকুর (১৮৭০-১৮৯৯) যে গদ্যকীর্তি রেখে গিয়েছেন, তা নিঃসঙ্গ মর্মরমূর্তি রূপে বাংলাগদ্যক্ষেত্রে বিরাজমান। তাঁর গদ্যগ্রন্থ একটিমাত্র; ‘চিত্র ও কাব্য’ (১৮৯৪) কাব্যগ্রন্থ দুটি: ‘মাধবিকা’ (১৮৯৬) ও ‘শ্রাবণী’ (১৮৯৭)। কাব্যে যে দিব্য কল্পনা ও দৈবী ভাষা বলেজ্জনাথ ব্যবহার করেছেন, গদ্যরচনায় তাই ব্যবহৃত হয়েছে। এই গদ্যভাষা নিত্য প্রয়োজনবোধ ভাষা নয়; সংসারের সকল মালিন্য, অশুচি ও ক্লেশ থেকে মুক্ত এক প্রসাধিত বর্ণবহুল ধ্বনিসমৃদ্ধ দিব্যলাবণ্যময়ী ভাষা। সংস্কৃতভাষা তাঁর ভাষার প্রেরণাহল, ক্লাসিকাল সাহিত্যদর্শ তাঁর রচনার প্রেরণাভূমি।

এহ কারণে তিনি ভাষার প্রসাধনকলায় বিশ্বাসী ছিলেন। বস্তুত ভাষা-চর্চাকে তিনি যত্নসাধ্য সচেতন কারুকর্ম বলে মনে করতেন। অতজ্ঞ শিল্প-চেতনা নিয়ে রবীন্দ্র-ভ্রাতৃপুত্র বলেজ্জনাথ সাহিত্য সংসারে এসেছিলেন। গদ্য-শিল্পীর সব কয়টি গুণই তাঁর ছিল। রবীন্দ্র-পরিবেশ থেকে তিনি পেয়েছিলেন সৌন্দর্যজ্ঞান ও সুরুচি, আর নিজ সাধনায় অর্জন করেছিলেন ভাষার উপর দখল ও প্রাচীন ভারত-জীবনের প্রতি শ্রদ্ধা। এ দুয়ের সম্মেলনে আমরা পেয়েছি গদ্যশিল্পী বলেজ্জনাথকে। তাঁর সকল গদ্যরচনা বর্ণনামূলক। এই বর্ণনায় লক্ষণীয়—তাঁর প্রাচুর্য, চারুতা, স্বন্দ্রতা ও নাটকীয়তা। রবীন্দ্র-গদ্যে বিশেষণের বহুল প্রয়োগ অনায়াসলক্ষণীয়, বলেজ্জনাথের গদ্যরচনায় লক্ষ্য করা যায় বিশেষ্যপদের বহুল প্রয়োগ। রবীন্দ্রনাথের মতোই তিনি ব্যঞ্জনধ্বনি ব্যবহার করেছেন, কিন্তু যুগ্ম ব্যঞ্জনধ্বনি ও যুক্তাক্ষর-সংঘর্ষজাত ধ্বনির উপর

বিশেষ নির্ভর করেছেন। আবার রবীন্দ্রনাথের মতোই তিনি স্বরধ্বনির অনুল্লাস ব্যবহার করেছেন। দীর্ঘ বাক্য ও হ্রস্ব বাক্য ব্যবহার করে বলেন্দ্রনাথ গদ্যে বৈচিত্র্য এনেছেন ও সংহতি রক্ষা করেছেন। আবার একটি দীর্ঘ বাক্য-কাঠামোর মধ্যে কয়েকটি ক্ষুদ্রতর বাক্যকে স্থাপন করেছেন। কখনো কয়েকটি দীর্ঘ বাক্য সমবাসে গঠিত একটি অনুল্লসের শেষে একটি হ্রস্ব বাক্য বসিয়েছেন। নিপুণ কারুশিল্পীর নিষ্ঠা নিয়ে তিনি প্রতিটি খুঁটি-নাটির বর্ণনা দিয়েছেন, অতল শিল্পজ্ঞান নিয়ে নাটকীয়তা সৃষ্টি করেছেন এবং সমগ্র রচনাটিকে বর্ণোজ্জ্বল সূচিতা ও সংহত শ্রী দান করেছেন।

বলেন্দ্রনাথের গদ্যরচনার বিস্তারিত পরিচয় লাভের পূর্বে তাঁর ব্যক্তি-পরিচয় গ্রহণ করি। তাঁর গদ্যে যে সংযম ও কোমলতা, স্নিগ্ধতা ও শাস্ত শ্রী লক্ষ্য করা যায়, বলেন্দ্রনাথের মুগমণ্ডলে আচার্য রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী তার প্রতিফলন দেখেছিলেন।

রামেন্দ্রসুন্দর বলেছেন, “তাঁহাকে মিতভাষী ও মিষ্টভাষী দেখিতাম। তাঁহার রচনায় যে কোমল, স্নিগ্ধ, প্রশান্ত শ্রী ছিল, তাঁহার মুখে চোখে ও কথাবার্তায় তাহা আরও স্পষ্ট দেখা যাইত। এখানে যেন তাহা সমস্ত তারল্য ও চাঞ্চল্য ত্যাগ করিয়া আরও ঘনাইয়া আসিয়াছিল। বালকের মূর্তির ভিতরে প্রৌঢ়ের গাভীর্য দেখিতে পাইতাম। তাঁহার পরিমিত স্বাক্ষর উক্তি প্রত্যাঙ্গির ভিতর যেন একটা নিলিপ্ততার ভাব দেখিতাম। তিনি যেন পর্যবেক্ষক মাত্র, সংশয়ের চক্রে তাঁহাকে যেন কেহ বাধিয়া দিয়াছে, কিন্তু তিনি তাহার গতিবিধি পর্যবেক্ষণ করিতেছেন মাত্র, উহাতে আগ্রহের সহিত যোগ দিতেছেন মাত্র।।.....

বলেন্দ্রের সাহিত্যিক জীবনে যে বিশিষ্টতা ছিল সেই বিশিষ্টতার নির্মাণে তাঁহার পিতৃব্যের কতটুকু কৃতিত্ব ছিল, আমরা বাহির হইতে তাহা ঠিক বলিতে পারি না। তবে রবিরশ্মির প্রভাব হইতে আপনাকে আচ্ছন্ন করিয়া রাখা তাঁহার পক্ষে অসাধ্য ছিল। অথবা বাঙ্গলার সাহিত্য-জগতের বহু গ্রহ উপগ্রহ ও বহুতর উজ্জ্বলিও তাঁহার নিকট হইতে স্থায়ী বা ক্ষণিক প্রভা সংগ্রহ করিয়া দীপ্তি লাভ করিতেছে, বলেন্দ্রের মত অনুলগামী ও অনুলচরে তাঁহার জ্যোতির আংশিক প্রতিফলনে স্ফূর্ণ হইবার হেতু নাই। বরং এত সন্নিধানে অবস্থান করিয়াও তিনি যে তাঁহার নিজস্ব প্রতিভা প্রচুর পরিমাণে দেখাইতে পারিয়াছিলেন, ইহাতেই তাঁহার সামর্থ্যের বিশিষ্টতা।।.....

আধুনিক বাঙ্গালা সাহিত্যে ভাষার প্রতি এইরূপ স্বাভাবিক অতি দৃষ্টি ; অধিকাংশ লেখক ভাষাকে কেবল ভাব-প্রকাশের বস্ত্রমাত্র দেখেন, উহাকে কারুশিল্পের হিসাবে দেখেন না। কবিতা রচনায় ছন্দের আবশ্যকতা আছে ; বলেজের গদ্যরচনাতেও সেই ছন্দের স্বাক্ষর স্পষ্টে পাওয়া যায় ; এই ছন্দ ভাবের সহিত মিলিয়া মিশিয়া অপরূপ কলাকৌশলের উৎপত্তি করিয়াছে।”
[বলেজ-রচনাবলীর ভূমিকা]

বলেজনাথের ব্যক্তিচরিত্র ও ভাষাচর্চা সম্পর্কে রামেন্দ্রচন্দ্রের এইসব তাৎপর্যবাহী মন্তব্য ও পূর্বোল্লিখিত বৈশিষ্ট্যসমূহের পোষকতা হবে নিম্নবৃত্ত দৃষ্টান্তগুলিতে।

[১] কণারকে এখন কিছুই নাই, ধূ ধূ প্রান্তর মধ্যে শুধু একটি অতীতের সমাধি-মন্দির—শৈবালাচ্ছন্ন পরিত্যক্ত জীর্ণ দেবালয় এবং তাহারই বিজ্ঞ বক্ষের মধ্যে পুরাতন দিনের একটি বিপুল কাহিনী। সেই পুরাতন দিন—যখন এই মন্দিরদ্বারে দাঁড়াইয়া লক্ষ লক্ষ শুভ্রকান্তি ব্রাহ্মণ স্বাক্ষর যজ্ঞোপবীত জড়িত হস্তে সাগরগর্ভ হইতে প্রথম সূর্যোদয় অবলোকন করিতেন ; নীল জল শুভ্র আনন্দে তাঁহাদের পদতলে উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠিত এবং নীল আকাশ প্রীতিভরে অরুণিম আশীর্বাদধারা বর্ষণ করিত। তাম্রলিপি বন্দর হইতে সিংহলে, চীনে এবং অন্তান্ত নানা দূরদেশে পণ্য ও যাত্রী লইয়া নিত্য যে সকল বৃহৎ স্ফটিকযান যাতায়াত করিত, তাহাদের নাবিকরা এই কোণার্কমন্দিরের মধুর স্ফটিকনি শুনিয়া বহুদিন সন্ধ্যাকালে দূর হইতে দেবতাকে সসন্ত্রম অভিবাদন জানাইত ; এবং দেবতার জয়ঘোষণায় তরণীর স্ফুটিত চীনাংশুককেতু উড্ডায়মান হইত। মন্দিরের বহিঃপ্রাঙ্গণে, দ্বারের সম্মুখে, সিদ্ধগন্ধর্বসেবিত প্রাচীন কল্পবটটলে শত সহস্র যাত্রী—কত দুঃস্বপ্নের রোগ হইতে মুক্তিলাভ করিতে আসিয়াছে। একবার যদি সূর্যদেবের অমৃতগ্রহ হয়, একবার যদি মহাদুর্ভিক্ষ আপন কনককিরণে সমস্ত জালায়ত্ত্ব হরণ করিয়া লয়ন।
[কণারক]

[২] পরিত্যক্ত পাষণ্ডত্বপূর্ণ নির্জন নিকেতনে নিশাচর বাহুড় বাসা বাধিয়াছে, হিমশিলাখণ্ডোপরি বিষধর ফণিনী কুণ্ডলী পাকাইয়া নিঃশব্দ বিজ্ঞান স্থখে লীন হইয়া আছে ; সম্মুখের স্মৃতিমুখরিত প্রান্তরদেশ দিয়া গ্রাম্য পথিকজন যখন কদাচিত্ দূর তীর্থ উদ্দেশে যাত্রা করে, একবার দেবালয়ের সম্মুখে দাঁড়াইয়া চতুর্দিকে চাহিয়া দেখে এবং বিল

আসন্ন স্বর্ধাস্তের পূর্বেই দ্রুতপদে আবার পথ চলিতে থাকে। কণারক এখন শুধু স্বপ্নের মত ; যেন কোন্ প্রাচীন উপকথার বিস্তৃতপ্রায় উপসংহার শৈবাল-শয্যায় এখানে নিঃশব্দে অবসিত হইতেছে এবং অন্তগামী স্বর্ধের শেষ রশ্মি-রেখায় কীর্ণ পাণ্ডু যুত্মর মুখে রক্তিম আভা পড়িয়া সমস্তটা একটা চিতা-দৃশ্যের মত বোধ হয়। [কণারক]

[৩] জীবনশ্রোত ভারতবর্ষে তখনও মন্দীভূত হইয়া আসে নাই। জীবনে সুখও ছিল, সখও ছিল—স্বরম্য হর্মমধ্যে স্তম্ভিত কক্ষে প্রমদাগণ দুঃকেননিভ শয্যায় বসিয়া প্রিয়জনদের সহিত সুখে প্রেমালাপ করিতেন ; অনতিউচ্চ মঞ্চোপরি সরক ও পানপাত্র থাকিত, এবং সুন্দরীর পাণ্ডু কপোলদেশ বারুণী-রাগসঙ্কাবে অকণিম শোভা ধারণ করিত। কল্যাণবিদ্যার তখন বিশেষ প্রাদুর্ভাব। বীণার তারে তারে নাচিয়া নাচিয়া তব্দীর চম্পক অঙ্গুলি সৌদামিনীর মত খেলিয়া বেড়াইত এবং প্রিয়জন সেই চঞ্চল অঙ্গুলি চালনার মধ্যে পথ খুঁজিয়া পাইতেন না। কেবল সেই মধুর বীণাধ্বনি, সুন্দরীর অঙ্গরাগসৌরভ ও চঞ্চল রূপের তরঙ্গ মিলিয়া মলয়সেবিত চন্দ্রালোকস্নিগ্ধ নিশাকে স্বপ্নের মত মনোহর করিয়া তুলিত। [প্রাচীন উড়িষ্যা]

[৪] এমনি দেখিতে দেখিতে ধান কাটার দিন আসিত। সোনার ধানে ক্ষেত ভরিয়া উঠিয়াছে। কৃষকেরা দলে দলে ধান কাটিতে বাহির হইয়াছে ; কৃষকাদনারা গান গাহিতে গাহিতে ধানের আঁটি বাধিতেছে। গৃহে গৃহে উৎসব। দেবতামন্দিরে পূজার ভারি ধুম। সিংহাসন হইতে রাজা নামিয়া আসিয়াছেন, প্রাসাদ হইতে অমাত্যের দল উপস্থিত, পশ্চাতে সমস্ত প্রজাপুঞ্জ, মন্দিরের প্রাঙ্গণ হইতে বাহিরের দিগন্ত অবধি লোকারণ্য। উজ্জল নীলাকাশ-তলে বিচিত্র উজ্জল বর্ণের বেশভূষা—ময়ূরকণ্ঠ ধূপছায়া লাল নীল সোনালী গোলাপী বেগুনী নানা বর্ণের তরঙ্গ ; মণিমুক্তা জরী জহরৎ ঝকমক করিতেছে। পট্টিবস্ত্র পরিহিত ব্রাহ্মণেরা মন্ত্রপাঠ করিতেছেন, হোমায়িতে অনবরত যুত্মহতি ও লাজ্জলি প্রদত্ত হইতেছে, নৃপাকার পুষ্পরাশিতে দেবতা তুর্গিরীক্ষ্য ; বাহিরে নহবৎ বসিয়াছে, ভিতরে কাঁসরঘণ্টা শব্দধ্বনির বিরাম নাই ; আবাল-বৃদ্ধবনিতা রাজা হইতে ভিক্ষুক অবধি নতশিরে দেবতার আশীষ গ্রহণ করিতেছেন। [প্রাচীন উড়িষ্যা]

[৫] প্রাচ্য জীবনপ্রবাহেরই মত এই চিত্রার্পিত জীবনশ্রোত রূপে বর্ণে আলোকে, বিচিত্র মিলন বিরহ সম্বোধে, কখনও হাসিতে, কখনও অশ্রুচ্ছাসে,

কখনও সুখে, কখনও বেদনায়, কোথাও নিবিড় নির্জন দাম্পত্যের রমণীয় শিথলছায়ে, অগ্নিত্র আলোকচ্ছটা বিচ্ছুরিত সহস্রসখীপরিবর্ত্তাকুলিত নৃত্যগীতরস-রভসে হিল্লোলিত ও বিহ্বলিত হইয়া মদালসময়ী মন্দগতিতে নিঃশব্দে বহিয়া চলিয়াছে। [দিল্লীর চিত্রশালিকা]

[৬] আমার সেই গরুর গাড়িটি আবার চলিতে আরম্ভ করিয়াছে। গাড়িও চলিয়াছে বেলাও চলিয়াছে। কিন্তু তাহার চাকার শব্দ নাই, তাহার চলার বিরাম নাই, তাহার খাত্তার শেষ নাই। সে যে স্থানীল অনন্ত ক্ষেত্রের মাঝখান দিয়া অবিচ্যাম চলিতেছে, সেই স্থানীল ক্ষেত্রে তাহার চাকার একটি চিহ্নও পড়ে না, কেবল তাহার পথের পার্শ্বে তারা ফুটিয়া উঠে, চাঁদ হাসিয়া চায়, সূর্য জাগিয়া উঠে; তাহার চারিদিকে জনকোলাহল, জন্ম মৃত্যু, সংসারের ধোঝাহুষ্কি; কিন্তু সে কোনদিকে লক্ষ্য না করিয়া মুখের উপরে গভীর আচ্ছাদন টানিয়া দিয়া একাকী নিঃশব্দে মাঝখান দিয়া চলিয়া যাইতেছে। [বনপ্রান্ত]

[৭] সৌম্যহীন ছায়াহীন বাহিরের অগাধ রূপরাশি আমাকে বাহিরে টানে, গৃহ হইতে জগতে লইয়া যাইতে চায়, আমার গৃহকোণে এই নিভৃত মলিন ছায়া স্নান নারব কাতরতায় আমাকে বাঁধিয়া বাঁধে। আমি সংসারের সুখের মাঝে বাহির হই না, এই চরম পরিত্যক্ত ছায়ার পার্শ্বে এমনি বলিয়া থাকি, মানবহৃদয়ের ছায়াময়ী বেদনা অনুভব করি। [জানালার ধারে]

এই সাতটি দৃষ্টান্ত থেকেই বলেজ-গদ্যরীতির প্রকৃতি অনুধাবন করা যায়। প্রথম পাঁচটি দৃষ্টান্ত প্রাচীন সাহিত্য-গ্রন্থের গদ্যরীতির অনুগামী, ষষ্ঠ ও সপ্তম দৃষ্টান্ত বিচিত্র প্রবন্ধাস্তগত 'রুদ্ধগৃহ'-পথপ্রান্তের গঠনশৈলী-অনুসারী। বর্ণন-আক ও ভাবাত্মক গল্পরচনায় বলেজনাথ রবীন্দ্র-পদাংকানুসারী, এ বিষয়ে সংশয় নেই। (ক) বাক্যাংশগুলির স্বসম্পূর্ণতা ও ঘনীভূত সৌন্দর্যের বর্ণন-সৌকুম্য, (খ) বিশেষণের ভূমিকায় বিশেষ্যের ব্যবহার, (গ) ধ্বনিসমৃদ্ধ শব্দবন্ধের ব্যবহার, (ঘ) সংস্কৃত সন্ধি-সমাসের বহুল প্রয়োগ, (চ) বর্ণালিম্পনের উৎসব, (ছ) অনুপ্রাসের সমারোহ, (জ) ছন্দঃস্পন্দ ও ধ্বনিলালিত্যের 'পরে নির্ভরতা, (ঝ) স্বরধ্বনির নিপুণ ব্যবহার—এইসব দৃষ্টান্তে অনায়াসলক্ষণীয়।

পরম্পরাক্রমে এইসব বৈশিষ্ট্যের নমুনা উদ্ধৃত গদ্যাংশগুলি থেকে চয়ন করি।

(ক) 'শৈবালাচ্ছন্ন পরিত্যক্ত জীর্ণ দেবালয়', 'পুরাতন দিনের একটি বিপুল কাহিনী', 'নীল আকাশ প্রীতিভরে অরুণিম আশীর্বাদধারা বর্ষণ করিত', 'কণারক এখন শুধু স্বপ্নের মত', 'এই চিত্রাশ্রিত জীবনশ্রোত'।

(খ) 'অতীতের সমাধি-মন্দির', 'নীল জল শুভ্র আনন্দে তাঁহাদের পদতলে উচ্ছৃঙ্খিত হইয়া উঠিত', 'যেন কোন্ প্রাচীন উপকথার বিশ্বস্তপ্রায় উপসংহার শৈবালশয্যায় এখানে নিঃশব্দে অবসিত হইতেছে'।

(গ) 'উজ্জল নীলাকাশতলে বিচিত্র উজ্জল বর্ণের বেশভূষা', 'মন্দিরের প্রাক্ষণ হইতে বাহিরের দ্বিপঙ্ক্ত অবধি লোকারণ', 'সেই মধুর বীণাধ্বনি, সুন্দরীর অঙ্গরাগসৌরভ ও চন্দ্র রূপের তরঙ্গ মিলিয়া মলয়সেবিত চন্দ্রালোক-স্নিগ্ধ নিশাকে স্বপ্নের মত মনোহর করিয়া তুলিত'।

(ঘ) 'হিমশিলাখণ্ডোপারি', 'চীনাংশুককেতু', 'ঝিল্লিমুখরিত', 'সিদ্ধগন্ধর্ব-সেবিত', 'কনককিরণে', 'বারুণীরাগসঞ্চারে', 'তত্ত্বদী', 'নীলাকাশতলে', 'আগালবুদ্ধবনিতা', 'স্বচ্ছাতি ও লাজ্জাঞ্জলি'।

(চ) 'ময়ূরকজী ধূপছায়া লাল নীল সোনালী গোলাপী বেগুনী নানা বর্ণের তরঙ্গ', 'সুন্দরীর পাণ্ডু কপোলদেশ বারুণীরাগসঞ্চারে অরুণিম শোভা ধারণ করিত'।

(ছ) 'ধূ ধূ প্রান্তর মধ্যে শুধু একটি অতীতের সমাধি-মন্দির', 'ব্রাক্ষণ যাজক যজ্ঞোপবীত জড়িত হস্তে', 'পরিত্যক্ত পাষণ্ড্যুপের নির্জন নিকেতনে নিশাচর বাহুড বাসা বাঁধিয়াছে', 'নিঃশব্দ বিশ্রামস্থল লীন', 'সন্মুখের ঝিল্লি-মুখরিত প্রান্তরদেশ', 'সিদ্ধগন্ধর্বসেবিত', 'কনককিরণে', 'অস্তগামী সূর্যের শেষ রশ্মিরেখা', 'বীণার তারে তারে নাচিয়া নাচিয়া তত্ত্বদীর চম্পক অঙ্গুলি', 'সেই চঞ্চল অঙ্গুলি চালনা', 'চঞ্চল রূপের তরঙ্গ', 'পটবস্ত্র পরিহিত', 'নিবিড় নির্জন দাম্পত্যের রমণীয় স্নিগ্ধছায়ে', 'আলোকচ্ছটাবিচ্ছুরিত সহস্রসখীপরিরম্ভাকুলিত নৃত্যগীতরস-রভসে হিল্লোলিত ও বিহ্বলিত হইয়া মদালসময়ী মন্দগতিতে'।

(ঝ) 'কণারকে এখন কিছুই নাই', 'চীনাংশুককেতু উড্ডীয়মান হইত', 'এমনি দেখিতে দেখিতে ধান কাটার দিন আসিত', 'আমার সেই গরুর গাড়িটি আবার চলিতে আরম্ভ করিয়াছে', 'আচ্ছাদন টানিয়া দিয়া একাকী', 'সীমাহীন ছায়াহীন'।

বলেঙ্গ-গদ্যের সঙ্গে পরিপূর্ণ শ্রোতব্যতীর তুলনা চলে; তার মতই এই গল্প ধীর মন্থর গতিতে আপন নির্দিষ্ট পথে চলে; এর গতিপথে কখনো ফেনিল

আবর্ত উপস্থিত হয় না ; উত্তাল তরঙ্গের কোলাহল কখনো এর ধ্যান ভঙ্গ করে নি ; ভাব উপলব্ধির পথে এর শাস্ত্রগতি কখনো ব্যাহত হয় নি । বলেন্দ্র-গদ্য প্রবাহে কেবল শাস্তি ও কোমলতা, প্রসন্নতা ও উজ্জলতা । আর এই প্রবাহের নিয়ামক অতন্ত্র শিল্পসাধক বলেন্দ্রনাথ । তাঁর হাতে ভাষার এক বীণাযন্ত্র ছিল ; সে বীণাযন্ত্রে কখনো গম্ভীর, কখনো মধুর, কখনো উদাত্ত, কখনো স্তিমিত, কখনো ব্যাহত, কখনো-বা লাস্ত-চঞ্চল ধ্বনি বেজে উঠেছে ।

ঠাকুর-পরিবারের অন্তর্ভুক্ত গৃহশিল্পীদের অগ্রতম অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৭১-১৯৫১) রবীন্দ্রনাথের ভ্রাতৃপুত্র। অপর-এক ভ্রাতৃপুত্র বলেন্দ্রনাথ শিত্তব্যের ভাষারীতির দ্বারা বিশেষভাবে প্রভাবিত হয়েছিলেন, কিন্তু রবীন্দ্র-অগ্রজ দ্বিজেন্দ্রনাথ রবীন্দ্র-প্রভাবকে অগ্রাহ করেছিলেন। পূর্ববর্তী দুটি অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রনাথ ও বলেন্দ্রনাথের গৃহরীতির আলোচনায় এটি আমরা লক্ষ্য করেছি। অবনীন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথের খুব কাছে থেকেও, রবীন্দ্রনাথেরই উৎসাহে লেখনী ধারণ করেও রবীন্দ্র-প্রভাব থেকে নিজেকে সম্পূর্ণ মুক্ত রেখেছিলেন। সাধু ও চলিতের কৃত্রিম বাধা উল্লঙ্ঘনে ঈশ্বর গুপ্ত, কালীপ্রসন্ন সিংহ, দ্বিজেন্দ্রনাথ, হরপ্রসাদ ও বিবেকানন্দের শিল্পসচেতন প্রয়াসের কথা মনে রেখেই অবীন্দ্রনাথের অনন্যসাধারণ কৃতিত্ব বিচার্য।

অবনীন্দ্রনাথের গৃহচর্চা গত শতকের শেষ দশক থেকে এই শতকের পঞ্চম দশক পর্যন্ত প্রসারিত। অবনীন্দ্রনাথ-রচিত বাংলা গ্রন্থের সূচী :

১. শকুন্তলা (বালাগ্রন্থাবলী ১) ১৮৯৫। ২. ক্ষীরের পুতুল (বালাগ্রন্থ-বলী ৩) ১৮৯৬। ৩. রাজকাহিনী (১ম খণ্ড) ১৯০২। ৪. ভারতশিল্প ১৯০৯। ৫. ভূতপত্নীর দেশ ১৯১৫। ৬. নালক ১৯১৬। ৭. পথে-বিপথে ১৯১৯। ৮. বাংলার ব্রত ১৯১৯। ৯. পাতাক্ষিৎ খাতা ১৯১১। ১০. প্রিয়দর্শিকা ১৯১১। ১১. চিত্রাক্ষব ১৯২২। ১২. রাজকাহিনী (২য় খণ্ড) ১৯৩১। ১৩. বুড়ো-আংলা ১৯৪১। ১৪. ঘরোয়া ১৯৪১। ১৫. বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী (১৯২১-২৯) ১৯৪১। ১৬. জোড়াসাঁকোর ধারে ১৯৪৪। ১৭. আপন কথা ১৯৪৬। ১৮. সহজ চিত্রশিক্ষা ১৯৪৬। ১৯. আলোর ফুলকি (১৯১৯) ১৯৪৭। ২০. ভারতশিল্পের ষড়ঙ্গ (১৯১৪) ১৯৪৭। ২১. ভারতশিল্পে মূর্তি (১৯১৩) ১৯৪৭। ২২. মাসি ১৯৫৪। ২৩. একে তিনে তিনে এক ১৯৫৪। ২৪. শিল্পায়ন ১৯৫৪। ২৫. মাঝতিত্ব

পুঁথি ১২৫৬। ২৬. চাইবুড়োর পুঁথি ১২৫৮। ২৭. রং-বেরং ১২৫৮।
২৮. লঙ্ঘকর্ণ পালা ১২৪২ [শ্রীপুলিনবিহারী সেন ও শ্রীপার্থ বসু-সংকলিত,
বিশ্বভারতী পত্রিকা, বর্ষ ১৬, সংখ্যা ২-৩]।

শকুন্তলা ও ক্ষীরের পুতুল; রাজকাহিনী, ভূতপত্নীর দেশ ও খাতাঙ্কির
খাতা, আলোর ফুলকি ও বুড়ো-আংলা; পথে-বিপথে ও নালক, বাগেশ্বরী
শিল্প প্রবন্ধবলী, ভারতশিল্পে মূর্তি ও ভারতশিল্পের বড়ল; ঝরোয়া, জোড়া-
সাঁকোর ধারে ও আপন কথা; মারুতির পুঁথি ও চাই বুড়োর পুঁথি; রং-বেরং
ও একে তিন তিনে এক; লঙ্ঘকর্ণ পালা ও আরো অনেক যাত্রা পালা—
অবনীন্দ্রনাথের জাহ্ন-ভাষার বিচিত্র উদাহরণ রূপে বর্তমান।

অবনীন্দ্রনাথের গল্পরচনার সূত্রপাত হ'ল শকুন্তলা (১৮৯৫) গ্রন্থে। সে
কাহিনী তিনি নিজেই বলেছেন :

[১] “একদিন আমায় উনি (রবীন্দ্রনাথ) বললেন, ‘তুমি লেখো না,
যেমন করে তুমি মুখে গল্প কর তেমনি করেই লেখো।’ আমি ভাবলুম বাপু-
লেখো—সে আমার দ্বারা কস্মিন্‌কালেও হবে না। উনি বললেন, ‘তুমি
লেখোই না; ভাষায় কিছু দোষ হয় আমিই তো আছি।’ সেই কথাতোই
মনে জোর পেলুম। একদিন সাহস করে বসে গেলুম লিখতে। লিখলুম এক
ঝোঁকে একদম শকুন্তলা বইখানা। লিখে নিয়ে গেলুম রবিকাকার কাছে,
পড়লেন আগাগোড়া বইখানা, ভালো করেই পড়লেন। শুধু একটি কথা
‘পঙ্কলের জল’, ওহ একটি মাত্র কথা লিখেছিলাম সংস্কৃতে। কথটা কাটতে
গিয়ে ‘না থাক্’ বলে রেখে দিলেন। আমি ভাবলুম, বাঃ। সেই প্রথম জানলুম
আমার বাংলা বই লেখবার ক্ষমতা আছে। এত যে অজ্ঞতার ভিতরে
ছিলুম, তা থেকে বাইরে বেরিয়ে এলুম। মনে বড় ফুটি হল, নিজের উপর
মস্ত বিশ্বাস এল। তারপর পটাপট করে লিখে যেতে লাগলুম—ক্ষীরের পুতুল,
রাজকাহিনী ইত্যাদি। সেই যে . . . উনি বলেছিলেন ‘ভয় কি আমিই
তো আছি’। সেই জোরেই আমার গল্প লেখার দিকটা খুলে গেল।” [জোড়া-
সাঁকোর ধারে ১২৪৪]

চিত্রশিল্পে যিনি ইতিমধ্যেই দিব্যদৃষ্টি লাভ করেছিলেন, তিনি রবীন্দ্র-
প্রেরণায় গল্পশিল্পসাধনায় আত্মনিয়োগ করলেন ও সঙ্গে সঙ্গেই সাফল্য তাঁর
করায়ত্ত হ'ল। কারণ প্রতিভা, সাহিত্যপ্রীতি, শিল্পজ্ঞান, বর্ণজ্ঞান তাঁর
ছিলই। চিত্রাঙ্কনের গুঢ় রহস্য তিনি আয়ত্ত করেছিলেন বলেই ভাষারচনার

গৃহ রহস্যটি অনায়াসে আয়ত্ত করতে পারলেন। ঠাকুরবাড়ির সাংস্কৃতিক পরিবেশ অবনীন্দ্রনাথকে দিয়েছিল সহজ শিল্পদৃষ্টি। গতানুগতিক লেখাপড়া বা অ্যাকাডেমিক ছবি-আঁকার পথে তিনি এগোননি। ‘ঘরোয়া’ ও ‘জোড়া-সাঁকোর ধারে’ বইদুটিতে অবনীন্দ্রনাথ তাঁর শিল্পজীবনের ইতিহাস বর্ণনা করেছেন। প্রথমে তিনি গীতবাণী নাট্যকলার চর্চা করেন। এসরাজ বাজানোয় পাকা হয়ে উঠলেন। ঠাকুরবাড়িতে নানা নাট্যাভিনয়ে যোগ দিয়ে অভিনয়বিদ্যাকে রপ্ত করলেন। তারপর ইচ্ছে হল ছবি আঁকা শিখবেন। স্কেচ, পেন্সিল-ড্রয়িং, প্যাস্টেল, অয়েলপেন্টিং, ল্যাঙ্স্কেপ, তেল-রঙ, জল-রঙ—ধাপে ধাপে অগ্রসর হলেন। কিন্তু কিছুতেই মন ভরে না। ছবি-আঁকার চোখ আর ছবি-আঁকার মন। ছয়ের রমণীয় পরিণয়সাধনেই শিল্পের মুক্তি। সেই লগ্নের জন্ত অবনীন্দ্রনাথকে বেশিদিন অপেক্ষা করতে হয় নি। ছবি আঁকার ‘দিব্যদৃষ্টি’ পেতে তাঁকে সাহায্য করলেন আর্টস্কুলের অধ্যক্ষ হ্যাভেল সাহেব। শিল্পে প্রাণ প্রতিষ্ঠার, ‘ভাব দেবার’ উপায় তাঁর হাতে ছিল, এইবার পেলেন রূপ সৃষ্টির চরম কৌশলটি। ভাব ও রূপের সমন্বয় হল এইবার। সেই গুরুত্বপূর্ণ ঘটনার বর্ণনা শিল্পী নিজেই দিয়েছেন :

[২] “সাহেব বললেন, ‘... চল, তোমাকে আট গ্যালারি দেখিয়ে নিয়ে আসি।’..... দু-তিনখানা মোগল ছবি আর দু একখানা পার্শিয়ান ছবি, এইখান চার-পাঁচ ছবি নিয়ে তখন আর্ট গ্যালারি।।... একটি বকপাখির ছবি, ছোট্টই ছবিখানা, মন দিয়ে দেখছি, সাহেব পিছনে দাঁড়িয়ে বুক হাত দিয়ে। আমাকে বললেন, ‘এই নাও এটি দিয়ে দেখ।’ বলে বুকপকেট থেকে একটি আতশী কাচ বের করে দিলেন। সেই কাচটি পরে আর আমি হাতছাড়া করি নি। বহুকাল সেটি আমার আমার বুকপকেটে ঘুরেছে। আমি নন্দলালদের বলতুম, এটি আমার দিব্যচক্ষু। সেই কাচ চোখের কাছে ধরে বকের ছবিটি দেখতে লাগলুম। ওমা কি দেখি, এ তো সামান্য একটুখানি বকের ছবি নয়, এ যে আস্ত একটি জ্যাস্ত বক এনে বসিয়ে দিয়েছে। কাচের ভিতর দিয়ে দেখি তার প্রতিটি পালকে কি কাজ। পায়ের কাছে কেমন খসখসে চামড়া, ধারালো নখ, তার গায়ের ছোট্ট ছোট্ট পালক—কি দেখ—আমি অবাক হয়ে গেলুম, মুখে কথাটি নেই।.....তারপর আর দু-চারখানা ছবি যা ছিল দেখলুম, সবই ওই এক ব্যাপার। মাথা ঘুরে গেল। তবে তো আমাদের আর্টে এমন জিনিষও আছে, মিছে ভেবে মরছিলুম এতকাল।

পুরাতন ছবিতে দেখলুম ঐশ্বৰ্যের ছড়াছড়ি। টেলে দিয়েছে সোনা রূপে সব। কিন্তু একটি জারগায় ফাঁকা, তা হচ্ছে ভাব।……আমি দেখলুম এইবারে আমার পাল। ঐশ্বৰ্য পেলুম, কি করে তার ব্যবহার তা জানলুম, এবারে ছবিতে ভাব দিতে হবে।” [জোড়াসাঁকোর ধারে]

ভাব দেবার—শিল্পে প্রাণপ্রতিষ্ঠার মন্ত্রটি অবনীন্দ্রনাথের হাতেই ছিল, এবার ভাব ও রূপের সমন্বয়ে কালজয়ী ছবি আঁকলেন। হ্যাভেলের সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের আলাপ হয় ১৮৯৭ খৃষ্টাব্দে। তার আগে তিনি একেছিলেন রাধাকৃষ্ণ-চিত্রাবলী (১৮৯৫-৯৬)। দেশী ও বিদেশী চিত্রের আলংকারিক রূপের অনুসৃতি এখানে অনায়াসলক্ষ্যীয়। “ছবিতে ভাব দিতে হবে”—এই লংকল্প নিয়ে অবনীন্দ্রনাথ যে-সব ছবি আঁকলেন, তা সর্বাংশে নোতুন। তার সূচনা ‘ভারতমাতা’ (১৯০২) চিত্রে, পরিণতি ‘ওমর-ঐয়াম’ (১৯১৮) চিত্রাবলীতে। রাধাকৃষ্ণ-চিত্রাবলীর আলংকারিক বীজন এইযুগে (১৯০২-১৮) শিথিল হয়েছে, পটভূমির গমতলতা নষ্ট হয়ে দূরত্ব দেখা দিয়েছে। মোগল ও জাপানী ছবি এবং বিলাতী আ্যাকাডেমিক অঙ্কন-পদ্ধতির প্রভাব আছে এই পরিবর্তনের মূলে, কিন্তু অবনীন্দ্র-চিত্রাবলীর স্বাভাবিকতা তাঁর নিজের—একান্ত নিভস্ব।

চিত্রশিল্পী অবনীন্দ্রনাথের সম্পর্কে আলোচনা এখানে প্রামাণিক এই কারণে যে অবনীন্দ্র-প্রতিভা সাহিত্য ও ছবি, এই দু'ধারায় একই সঙ্গে প্রকাশিত হয়েছে। তাঁর চিত্রাবলীতে সাহিত্যাত্তভূতির ভূমিকা অবশ্যস্বীকার্য, তাঁর গদ্য-ঘটনার নিয়ামক চিত্রোপলব্ধি।

অবনীন্দ্র-প্রতিভার এই বিশেষত্বের দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন চিত্রশিল্পী ত্রিবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়; তাঁর নিম্নবৃত্ত অভিমতটি যথাযথ—

“সাহিত্যের অনুভূতি এবং চিত্রকরের দৃষ্টি এই দুইয়ের মিশ্রণে এবং দুইয়ের স্বন্দে অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভা রূপ পেয়েছে। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর অননুকারণীয় ভাষায় আমাদের গল্প শুনিয়েছেন। ভাষার বেগে আমাদের মন এগিয়ে চলে; শুধু কথা শোনার স্থখ; শুনতে শুনতে চোখের সামনে ফুটে ওঠে ছবি—ভালো করে দেখতে যাও কি ছবি ফুটে উঠল, ভাষার দমকে আব উপমার ঝংকারে সবকিছু মিলিয়ে যায়, আবার হঠাৎ আসে আর-একটা ছবি। ভাষা, অলংকার, ক্রমে ছবি, তাও মিলিয়ে আগে—মনের মধ্যে বাজাতে থাকে শব্দের ঝংকার; আবার মনে পড়ে যায় ভাষা, অলংকার, চোখের সামনে ভেসে ওঠে ছবির

টুকরো। তাঁর রাজকাহিনী, ভূতপত্নীর দেশ, বড়ো আংলা—ধ্বনির তরঙ্গে ভেসে ওঠা ছবি। আর, চিত্রকর অবনীন্দ্রনাথের ছবি কি রকম তাঁর উত্তরে বলতে পারি—বর্ণের ঝংকারে ফুটে ওঠা রূপ। সাহিত্যে যেমন তাঁর শব্দের ঝংকার, ছবিতে তেমনি তাঁর বর্ণের ঝংকার আমাদের আকৃষ্ট করে। ছবিতে রঙের জগৎ পেরিয়ে একটুখানি রূপের আভাস আমরা পাই, কিন্তু বর্ণের আবরণের অন্তরাল থেকেই রূপের সঙ্গে আমাদের পরিচয়। একেবারে সামনে এসে দাঁড়াও অবনীন্দ্রনাথের রূপের জগৎ আমাদের দেখা দেয়। তাঁর আরব্য উপজ্ঞাসের চিত্রাবলীতে এই রূপের জগৎ যত কাছে আমাদের আসে, অল্প কোথাও দাঁড়াও এমন করে তার সাক্ষাৎ পেয়েছি। অধিকাংশ স্থলেই একটু স্বর একটু ইঙ্গিত দিয়েই তাঁর রূপের জগৎ বর্ণের অন্তরালে মিলিয়ে যায়। এত মুহূর্তেই ইঙ্গিত, এত ক্ষণিকের যে চিত্রকরের নিজেরই সন্দেহ জাগে, সব স্বর কানে পৌছাবে কিনা, সব ইঙ্গিতের অর্থ আমরা বুঝব কিনা। তাই আগে থেকে বলে রাখার চেষ্টা। এই চেষ্টা থেকেই অবনীন্দ্রনাথের ছবিতে নামের প্রবর্তন এবং এইজগুই অবনীন্দ্রনাথ ছবিতে নামের এত মূল্য দিয়েছেন।

অবনীন্দ্রনাথের সাহিত্যরচনা আর তাঁর ছবিরচনা এই দুয়েরই সবচেয়ে বড় আকর্ষণ, ভঙ্গী—দেখাবার জগৎ দেখানো, বলবার জগুই বলা। বলবার জিনিষটা যেমনই হোক, বলে তিনি কিছু বোঝাতে চান নি। দেখিয়ে তিনি কিছু চেনাতে চান নি। তিনি তাঁর সাহিত্যে ছবিতে যা করতে চেয়েছেন তা তাঁরই কাছ থেকে আমরা শুনে নিতে পারি—

‘শব্দের সঙ্গে রূপকে জড়িয়ে নিয়ে বাক্য যদি হোলো উচ্চারিত ছবি, তার ছবি হোলো রূপের রেখায় রঙের সঙ্গে কথাকে জড়িয়ে নিয়ে রূপকথা।’
[বিশ্বভারতী পত্রিকা ২য় বর্ষ, ৩য় সংখ্যা]

অবনীন্দ্র-গদ্যের সঙ্গে অবনীন্দ্র-চিত্রের সমধর্মিতা এবং অবনীন্দ্র গদ্যের প্রকৃতি অল্পধাবনে এই ব্যাখ্যান আমাদের পথপ্রদর্শক। “শব্দের সঙ্গে রূপকে জড়িয়ে নিয়ে” রচিত বাক্য হল “উচ্চারিত ছবি”—অবনীন্দ্রনাথের এই সংজ্ঞার্থ অবনীন্দ্র-ভাষাবিচারে আমাদের অবলম্বন।

মুখের ভাষা ও ছবির ভাষায় অর্ধৈতবোধের কথা অবনীন্দ্রনাথ নিজেও বলেছেন,

[৩] “মনের নিবেদন সুন্দর করে উত্তম করে জানাবার জগু বেদনা আর প্রার্থনা। কোন রকমে খবরটা বাংলা দিয়ে খুঁসি হচ্ছে না যাত্রাঘের মন, সুন্দর

উপায় সকল উত্তম উত্তম স্বর সার কথা গাথা ইজিতাদি খুঁজছে মাতৃষ এবং তারি জন্তে সাধ্য সাধনা চলেছে—‘হে বৃহস্পতি! আমাদের মুখে এমন একটি উজ্জল স্তব তুলিয়া দাও, বাহা অস্পষ্টতাদোষে দূষিত না হয় এবং উত্তমরূপে স্মৃতিত হয়।’ ছবি দিয়ে যে কিছু রচনা করতে চায় সেও এই প্রার্থনাই করে—রং রেখা ভাব লাভ্য অভিপ্রায় সমস্তই যেন উজ্জল এবং সুন্দর হয়ে ফোটে। ধরিজীকে বর্ণন করতে ঋষি গতিশীল ভাষা আর স্তোত্র চাইলেন। ভাষার পথে গতি পৌছয় কোথা থেকে? মাহুষের মনের গতির সঙ্গে ভাষাও বদলে যাচ্ছে দেখতে পাচ্ছি—বাঙ্গলার পক্ষে সংস্কৃতমূলক সাধুভাষা হল অচল ভাষা, কেননা সে শব্দকোষ ব্যাকরণ ইত্যাদির মধ্যে একেবারে বাধা, মনের চেয়ে পুঁথির সঙ্গে তার যোগ বেশি! বাঙ্গালীর মন বাঙ্গলায় জুড়ে আছে, হুতরাং চলতি বাঙ্গালা চলেছে ও চলবে চিরকাল বাঙ্গালীর মনের গতির সঙ্গে নানা জিনিষে যুক্ত হতে হতে, ঠিক জলের ধারা যেমন চলে দেশ বিদেশের মধ্য দিয়ে। ছবির দিক দিয়েও এই বাঙ্গলার একটা চলতি ভাষা সৃষ্ট হয়ে ওঠা চাই, না হলে কোন্ কালের অজস্তার ছবিব ভাষায় কি মোগলের ভাষায় অথবা খালি বিদেশের ভাষায় আটকে থাকা চলবে না।” [বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী, ১২২১-২২]

ছবির ভাষা ও মুখের ভাষার বাহন তিন—প্রথমটির বড় রেখা, দ্বিতীয়টির অর্থযুক্ত শব্দবন্ধ, কিন্তু দুয়েরই লক্ষ্য এক। এই সত্যটির উপর এখানে অবনীন্দ্রনাথ জোর দিয়েছেন। দ্বিতীয় যে-বিষয়টির প্রতি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, তা হল চলতি ভাষা। ভাষা হল গতিশীল মনের শব্দবাহন, মনের গতির সঙ্গে ভাষার গতি চলে। সংস্কৃতমূলক সাধুভাষা পুঁথিতে আবদ্ধ, আর চলতি বাংলাভাষা জীবন্ত মনের সঙ্গে তাল রেখে এগিয়ে চলছে, তাই চলতি বাংলাভাষাই আমাদের আশ্রয়। এই সত্যটিও গদ্যশিল্পী অবনীন্দ্রনাথকে চিনতে সাহায্য করে।

হুতরাং অবনীন্দ্র-গদ্য চলতি বাংলা গদ্য, তাই মনের গতির সঙ্গে তাল রেখে চলে। শব্দের সঙ্গে রূপের সমন্বয়ে গঠিত বাক্যবন্ধই অদৃষ্ট, তাকে বলা যেতে পারে ‘উচ্চারিত ছবি’, আর সেই অর্থেই ছবির সঙ্গে ভাষার সমন্বয়িতা অবশ্যস্বীকার্য। অবনীন্দ্র-গদ্য ধ্বনির তরঙ্গে ভেসে ওঠা ছবি, অবনীন্দ্র-চিত্র বর্ণের ঝংকারে ফুটে ওঠা রূপ। দুয়ের অদ্বৈতসাধনেই অবনীন্দ্র-প্রতিভার পূর্ণতা।

অবনীন্দ্রনাথ ভাষা বলতে চিত্রভাষা ও ধ্বনিভাষাকে বুঝেছেন। বরং বলা ভালো, অবনীন্দ্র-ভাষায় চিত্রভাষা ও ধ্বনিভাষা সমীকৃত হয়েছে। বরাবরই তাঁর লক্ষ্য ছিল, এ দুয়ের সমীকরণ। ভাষার উৎসসন্ধানে বেরিয়ে অবনীন্দ্র-নাথ যে-মিহ্মাস্তে উপনীত হয়েছেন, তা এখানে স্মরণযোগ্য : “ভূমিষ্ঠ হওয়া মাত্র মানুষ যে ‘মা’ শব্দ উচ্চারণ করেছে এবং যে চোখের তারা ফিরিয়েছে বা যে হাত বাড়িয়েছে মায়ের দিকে, তার থেকে কথিত, চিত্রিত ও ইঙ্গিতের ভাষার একই দিকে সৃষ্টি হয়েছে বললে ভুল হবে না।” [শিল্প ও ভাষা, বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী]

‘চিত্র-ভাষা’র উপর তিনি জোব দিয়েছেন, বলেছেন ‘ছবির ভাষা অনেকটা সর্বজনীন’ এবং চিত্রভাষা, ধ্বনিভাষা ও ইঙ্গিতভাষাব সমীকরণ চেয়েছেন, দেখিয়েছেন ইঙ্গিত ও ধ্বনি থেকেই চিত্রভাষার উৎপত্তি।

এ কারণে অবনীন্দ্র-ভাষা-আলোচনায় নিম্নপুত অংশটির তাৎপর্য অবশ্য-স্বীকার্য :

[৮] “এ যেন মানুষের সঙ্গে চারি দিকের ষাড়া কথা কইল তাদেরই পরিচয় আগে লিখতে বসলো মানুষ : জলকে মানুষ জিজ্ঞাসা করলে, জল, তুমি কেমন ক’রে চল ? জল স্রোতের রেখা ও গতিভঙ্গি দিয়ে একে হৃদিত ক’রে শব্দ ক’রে জানিয়ে দিলে এমন করে ঢেউ খেলিয়ে একে বঁকে চলি। হরিণ, তুমি কেমন করে দৌড়ে যাও ? হবিণ সেটা স্পষ্ট দেখিয়ে গেল। কিন্তু গাছকে পাথরকে শুধিয়ে মানুষ পরিষ্কার সাড়া পেলে না। গাছ, তুমি নড় কেন ? এর উত্তর গাছ মর্মরধ্বনি করে’ দিলে—এই এমনই নড়ি থেকে থেকে, জানিনে কেন। গাছের কথাই বোঝা গেল না, ছবিতেও তার রূপ ধরলে না মানুষ। পাহাড়, দাঁড়িয়ে কেন ? আকাশ দিয়ে মানুষের জিজ্ঞাসার প্রতিধ্বনি ফিবে এল, কেন ?” [শিল্প ও ভাষা, বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী]

চিত্রভাষার প্রকৃত বৈচারনিরত অবনীন্দ্রনাথ মুখের ভাষাকে যে রূপে দেখেছেন, এই আলোচনার তা স্পষ্ট হয়েছে বলে মনে করি।

চিত্রশিল্পী অবনীন্দ্রনাথের গদ্যভাষার প্রথম বৈশিষ্ট্য—চিত্রধর্মিতা। হ্যাভেল সাহেবের আশুকুল্যে তিনি বকের ছবি দেখেছিলেন আতমী কাচের মধ্য দিয়ে—“কাচের ভিতর দিয়ে দেখি তার প্রাণটি পালকে কি কাজ।” অবনীন্দ্র-গদ্যভাষাও ঐ বকের ছবির মতো—ছোট ছোট ছবিতে ভরা, সহজ সরল অথচ ব্যঞ্জনাময় ও চিত্রসমৃদ্ধ।

অবনীন্দ্রনাথের শিল্পীমন কেবল সৌন্দর্য দেখে না, দেখায়, সারা জীবন সঞ্চয় করে রাখে, উপযুক্ত অবসরে তার থেকে তুলি ও কলম দিয়ে ছবি আঁকে, সে ছবি কখনো রঙে রেখায়, কখনো বা ভাষাচিত্রে ধরা দেয়। জীবনের বিচিত্র ছবি সঞ্চয়, মনের খাতায় অংকন আর পরবর্তী কালে লেখার খাতায় পরিস্ফুটনের কথা অবনীন্দ্রনাথ নিজেই বলেছেন—

[৫] “এই খড়খড়ি দেওয়া বাইরের জগতের খিড়কি, এ দিকে সকাল বিকেল যখন তখন, বাড়ির সাধারণ দিক দেখে চলতেম। অষ্টপ্রহর কিছু-না-কিছু হচ্ছে সেখানে—চলছে, বলছে, উঠছে, বসছে; কতো চরিত্রের, কতো ঢঙের, কতো মাজের মানুষ, গাড়ি, ঘোড়া—কত কি তার ঠিক নেই। মানুষ, জন্তু, কাজ-কর্ম এখানে সবই এক-একটা চরিত্র নিয়ে অবিশ্রান্ত চলন্ত ছবির মতো চোখের উপর এসে পড়তো একটার ঘাড়ে আর একটা। সব ছবিগুলো মিজতে মিজ সম্পূর্ণ, ছেদ নেই, ভেদ নেই, টানা চলছে চোখের সামনে দিয়ে দৃশ্যের একটা অফুরন্ত শ্রোত, ঘটনার বিচিত্র অশ্রাস্তলীলা।……

এক-একদিন শাদা প্রজাপতির মতো এক ফোঁটা আলো, মাথার বালিশে ডানা বন্ধ করে ঘুমোয় সে, হাত চাপা দিয়ে হাতের তল থেকে হাতের উপরে-উপরে চলাচল করে। এমন চটুল এমন ছোটো যে, বালিশ চাপা দিলেও ধরে রাখে যায় না; বালিশের উপরে চট করে উঠে আসে। চিং হয়ে তার উপর শুয়ে পড়ি তো দেখি পিঠ ফুঁড়ে এসে বসেছে আমারই নাকের ভগায়।”
[আপন কথা ১৯৪৬]

অবনীন্দ্র-গদ্যরচনায় এই সব নিখুঁত জীবন্ত ছবি ভাষারূপ লাভ করেছে।

তিনি আগে চিত্ররচনায় দক্ষতা অর্জন করেছেন, তার পরে ভাষারচনায় আত্মনিয়োগ করেছেন। চিত্রের পথ ধরেই তিনি ভাষারাজ্যে এসেছেন। এই ঘটনার প্রভাব অবনীন্দ্র-গদ্যে অতিপ্রকট। অবনীন্দ্র-গদ্যের প্রধান বৈশিষ্ট্য চিত্রধর্মিতা—রেখার সূক্ষ্ম কারুকার্য, বর্ণের বিচিত্র বাহার, রঙ ও রেখার নিপুণ আলিম্পন এখানে স্পষ্ট। আতঙ্গী কাঁচ দিয়ে তিনি দেখেছিলেন বকের পালকে কত সূক্ষ্ম কারুকার্য, তাঁর গদ্যভাষায় আমরা দেখি কত সূক্ষ্ম কাজ, কত রঙের সমাবেশ।

॥ হই ॥

হ্যাভেলের সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের আলাপ ও আত্মসীকাচের মধ্য দিয়া বকপাথির পালকের স্তম্ভ সৌন্দর্য অমুখাবনের (১৮৯৭ খৃ) পূর্বেই তাঁর দুটি গ্রন্থ—শকুন্তলা (১৮৯৫) ও ক্ষীরের পুতুল (১৮৯৬) প্রকাশিত হয়েছিল, তাই এ দুটির ভাষাচিত্রের প্রধান বৈশিষ্ট্য স্বচ্ছতা ও সরলতা। এদের ভাষা সহজ সরল হুই। এখানে ছবির যে ব্যঙ্গনা ও সৌন্দর্য, তা সহজের ব্যঙ্গনা, সরল স্তম্ভতার সৌন্দর্য। শকুন্তলা ও ক্ষীরের পুতুল রচনাকালে অবনীন্দ্রনাথ রাধাকৃষ্ণ-চিত্রাবলী (১৮৯৪-৯৬) অংকননিরত ছিলেন। দেশী ও বিদেশী আলাংকারিক রূপ এই চিত্রাবলীতে অমুসরণ করেছিলেন। শকুন্তলা (১৯০২) ও ক্ষীরের পুতুলে (১৯০২) তার ছাপ বয়ে গেছে। এ দুয়ের ভাষা ছবির ভাষা। মনে হয়, বই দুটি তুলির টানে আঁকা, প্রতিটি দেখা স্পষ্ট, প্রতিটি টান অব্যর্থ আর সমস্ত ছবিটা জীবন্ত।

[৬] এক নিবিড় অরণ্য ছিল। তাতে ছিল বড় বড় বট, সারি সারি তাল তমাল, পাহাড় পর্বত, আর ছিল—ছোট নদী মালিনী। মালিনীর জল বড় স্থির - আয়নার মতো। তাতে গাছেব ছায়া, নীল আকাশের ছায়া, রাঙা মেঘের ছায়া—সকলি দেখা যেত। আর দেখা যেত গাছের ছায়ায় কতগুলি কুটিরের ছায়া। ...

মোষ গরমের দিনে ভিজ্জে কাদায় পড়ে ঠাণ্ডা হচ্ছিল, তাড়া পেয়ে—শিং উচিয়ে ঘাড় বেঁকিয়ে গমন বনে পালাতে লাগল। হাতী শুঁড় তুলে জল ছিটিয়ে গা ধুচ্ছিল, শালগাছে গা ঘষছিল, গাছের ডাল ঘুড়িয়ে মশা তাড়াচ্ছিল, ভয় পেয়ে—শুঁড় তুলে, পদ্মবন দলে, ব্যাধের জাল ছিঁড়ে পালাতে আরম্ভ করলে। বনে বাঘ হাঁকাব দিয়ে উঠল, পর্বতে সিংহ গর্জন করে উঠল, সারা বন কেঁপে উঠল। [শকুন্তলা]

[৭] সে দেশে রাজকন্যের উপবনে নীল মাণিকের গাছে নীল গুটিপোকা নীলকান্তমণির পাতা খেয়ে, জলের মতো চিকন, বাতাসের মতো ফুরফুরে, আকাশের মতো নীল রেশমে গুটি বাঁধে। রাজার মেয়ে সারা রাত ছাদে বসে, আকাশের সঙ্গে রং মিলিয়ে, সেই নীল রেশমে সাড়ি বোনের। একখানি সাড়ি বুনতে ছ'মাস যায়।

যষ্ঠীঠাকরুর কথায় মাস-পিনি মায়া করলেন—দেশের লোক ঘুমিয়ে পড়ল, মাঠের মাঝে রাখাল, ঘরের মাঝে খোকা, খোকার পাশে খোকার মা,

খেলাঘরে খোকার দিদি ঘুমিয়ে পড়ল; যষ্টীতলার রাজার লোকজন, পাঠশালায় গায়ের ছেলেরা ঘুমিয়ে পড়ল, রাজার মন্ত্রী হুকোর নল মুখে ঘুমিয়ে পড়লেন, গায়ের গুরু বেত হাতে ঢুলে পড়লেন। দিগনগরে দিনে ছুপুরে রাত এল। [ক্ষীরের পুতুল]

এ ছুটি গভাংশের সহজ সরল চিত্ররূপ গল্পরীতিতে অল্পস্বাভাৱিত হয়ে আছে। এই ভাষা রূপকথাধর্মী, চিত্রময়, ছন্দোময়। সরল স্বচ্ছতা ও স্পষ্ট ব্যঞ্জনা শকুন্তলা-ক্ষীরের পুতুলের ভাষাচিত্রের প্রাণ।

সাময়িকপক্ষে অবনীন্দ্রনাথের যে প্রথম গল্পরচনা প্রকাশিত হয়, তা একটি গল্প, ‘দেবীপ্রতিমা’ (প্রাবণ, ১৩০৫, ১৮৯৮ খ্র, রবীন্দ্র-সম্পাদিত ‘ভারতী’)। শকুন্তলা প্রকাশিত হবার তিন বছর পরে ও রাজকাহিনী প্রথম খণ্ডের গল্পগুলি প্রকাশের ছয় বছর আগে ‘দেবী প্রতিমা’ প্রকাশিত হয়। ভাষারীতিতে এই গল্প একেবারে স্বতন্ত্র গল্পরচনা, অবনীন্দ্র-গল্পসরগিতে নিঃসঙ্গ স্বাভাৱী। এর গল্পরীতি সাধু। ক্রিয়াপদের সাধু রূপ, গভীরবোধ তৎসম শব্দর দীর্ঘ পল্লবিত বাক্য, জটিল পদবিভাগ এর প্রধান বৈশিষ্ট্য। হয়ত আড়ম্বরপূর্ণ ঐশ্বর্যশালী ভাষারীতি তাঁর প্রকৃতির কতটা অল্পকূল তা’ই পরীক্ষা করছিলেন, এবং পরীক্ষান্তে তা চিরকালের মতো বজন করেন। তবু এই গল্পরীতির মধ্যে চিত্র-নির্মাণক্ষমতার পরিচয় অবনীন্দ্রনাথ রেখে গেছেন।

[৮] দেবীর চরণাম্বুতে পবিত্র, গুরুর আশীর্বাদে সৌরভিত, ভক্তসহস্রের শ্রীতিরসে প্রফুল্ল শুভ্র বিজয়মালা শিরে বহন করিয়া আমি নির্জন কক্ষে ফিরিয়া আসিলাম। মন্দারগন্ধা সেই অমলামালা সমস্ত দেহে যেন অমৃত নিঞ্চন করিয়া—চন্দের চন্দ্রিকার গ্রায়, বজুর স্নেহের গ্রায় স্তম্ভস্পর্শে আমার হৃদয়পথকে পলকে পলকে বিকশিত করিল।.....

আমি সেইদিন সায়াহ্নে—ভক্তের ভক্তির গ্রায় নির্মল, নারীর স্নেহের গ্রায় কোমল, সঞ্চিত পুণ্যরাশির গ্রায়, যশস্বীর স্বপ্নের গ্রায় অমল ধবল লঘুভার বিস্তীর্ণ উত্তরীয়যুগলে শোভিত এবং গুরুর প্রসাদচন্দনে চর্চিত পবিত্র মালাদামে ভূষিত হইয়া গুরুদেবের পার্শ্বে লোকেশ্বরীর প্রতিমার লম্বুখে দণ্ডায়মান হইলাম। পশ্চাতে লোকলোকেশ্বরীর মন্দিরের মহাবিস্তীর্ণ শুভ্রশ্রেণীবেষ্টিত প্রশস্ত প্রাঙ্গণ, জনতার কোলাহলে ভক্তি উচ্ছ্বাসে ক্ষীণ তরঙ্গিত পরিপূর্ণ; আকাশ কলাপীর কণ্ঠের গ্রায় নীল মন্মথ কোটিতারকায় উজ্জ্বল এবং সেই পূর্ণসঙ্কায় অক্ষুট চন্দ্রালোকে ঐষদুদ্ভাসিত, নিঃশব্দ গভীর পাষণ মন্দিরের গভীর

অন্ধকারে, পাষাণময়ী লোকেশ্বরী-প্রতিমার চরণতলে স্বর্ণবিজড়িত রত্নখচিত আরতি প্রদীপের সহস্র শিখা, সহস্রভক্তের একাগ্রচিত্তের জ্বাল, নিষ্কম্প নিশ্চল নিষ্কলুষ জলিতেছিল। [ভারতী, শ্রাবণ ১৩০৫]

রাজবি-বোঠাকুরাণীর হাট ও গল্পগুচ্ছের (প্রথম খণ্ড) রচয়িতা ভারতী-সম্পাদক ও অবনীন্দ্র-পিতৃব্য রবীন্দ্রনাথের গত শতকের শেষ দু দশকে রচিত গল্প ভাষার সঙ্গে এই ভাষার সাদৃশ্য চোখে পড়ে। অবনীন্দ্র-গল্পধারায় ‘দেবীপ্রতিমা’র ভাষারীতির কোনো ভূমিকা নেই।

॥ তিন ॥

রাজকাহিনীর (প্রথম খণ্ড, ১২০৯) প্রথম চারটি গল্পে (শিলাদিত্য, গোহ, পদ্মিনী, বাপ্পাদিত্য ; (ভারতী, বৈশাখ—শ্রাবণ ১৩১১) অবনীন্দ্র-ভাষারীতির স্বকীয়তা স্পষ্ট হয়ে উঠল। এখন ভাষাশিল্পীরূপে অবনীন্দ্রনাথ স্বপ্রতিষ্ঠ। ভাষারীতি ও শব্দ নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষাস্তে আপন পথাবিকারের উপযোগী আত্মপ্রত্যয় এখন তিনি অর্জন করেছেন। দুই খণ্ড রাজকাহিনীর সকল গল্পই ঐতিহাসিক গল্প। তার জন্ম চাই ওজস্বী ধ্বনিসমৃদ্ধ বর্ণনাত্মক গল্পভাষা, চাই দেশাভিব্যোমূলক কাহিনীর উপযোগী গাভীর্ষ। রাজকাহিনীর গল্পে তা আছে, আরো আছে—ঋজুতা ও সারল্য। এ সারল্য আড়ম্বরহীন কারুকার্যবিহীন সারল্য; এ ঋজুতা বর্ণনার প্রত্যক্ষ ঋজুতা। তা সর্বাংশে বর্ণনার (ছারেশন) উপযোগী। অথচ এই নিরাভরণ ঋজু দ্রুতগামী গল্পে ছন্দের উপস্থিতি প্রতি বাক্যেই অনুভব করা যায়।

[৯] তারপর কি জানি কি মনে করে, সুভাগা সেই সূর্যমুর্তির সম্মুখে ধ্যানে বসলেন। ক্রমে সুভাগার দুটি চক্ষু স্থির হয়ে এল, চারিদিক থেকে বড়ের বনঝনা, মেঘের কড়মড়ি, ক্রমে যেন দূর হতে বহুদূরে সরে গেল! সুভাগার মনে আর কোনো শোক নেই, কোনো দুঃখ নেই। তাঁর মনের অন্ধকার যেন সূর্যের তেজে ছিন্নভিন্ন হয়ে গেছে। সুভাগা ধীরে-ধীরে, ভয়ে-ভয়ে, বৃক্ষ ব্রাক্ষণের কাছে শেখা সেই সূর্যমস্ত্র উচ্চারণ করলেন; তখন সমস্ত পৃথিবী যেন জেগে উঠল, সুভাগা যেন শুনতে পেলেন, চারিদিকে পাখির গান, বাশির শব্দ, আনন্দের কোলাহল। তারপর গুরুগুরু গভীর গর্জনে সমস্ত

আকাশ কাঁপিয়ে, চারিদিক আলোয় আলোয় করে সেই মন্দিরের পাথরের দেয়াল, লোহার দরজা, ঘেন আঙুনে-আঙুনে গলিয়ে দিয়ে, সাতটা সবুজ ঘোড়ার গিঠে আলোর রথে কোটি-কোটি আঙুনের সমান জ্যোতির্ময় আলোয় সূর্যদেব দর্শন দিলেন। সে আলো সে জ্যোতি মাহুকের চোখে সহ্য করা যায় না। সুভাগা দুইহাতে মুখ ঢেকে বললেন—‘হে দেব, রক্ষা কর, ক্ষমা কর, সমস্ত পৃথিবী জ্বলে যায়।’ সূর্যদেব বললেন—‘ভয় নেই, ভয় নেই। বৎসে, বর প্রার্থনা কর।’ বলতে বলতে সূর্যদেবের আলো ক্রমশঃ ক্ষীণ হয়ে এল, শুধু একটুখানি বাঙা আভা সধবার সিঁদুরের মতো সুভাগার সিঁথি আলো করে রইল। [শিলাদিত্য, ভারতী, বৈশাখ ১৩১১। রাজকাহিনী, :ম খণ্ড, ১২০২]

[১০] বাদশা ঘোড়া খামিয়ে বাজের পা থেকে সোনার জিজীর খুলে নিলেন; তখন সেই প্রকাণ্ড পাখি বাদশার হাত ছেড়ে নিঃশেষে অন্ধকার আকাশে উঠে কালো ছুখানা ডানা ছড়িয়ে দিয়ে শিকারীদের মাথার উপরে একবার স্থির হয়ে দাঁড়াল, তারপর একেবারে তিনশো গজ আকাশের উপর থেকে, এক টুকরো পাথরের মতো সেই ছুটি গুরু-শারীর মাঝে এসে পড়ল। [পদ্মিনী, ভারতী, আষাঢ় ১৩১১। তদেব]

এই ছুটি দৃষ্টান্ত থেকে রাজকাহিনীর গল্পরীতি অনুধাবন করা যায়। কীভাবে নিরাভরণ ঋজু বর্ণনা ও বিবরণের মধ্য দিয়ে চিত্রসৌন্দর্য সৃষ্টি করা যায়, তা এখানে লক্ষণীয়। ধ্বনি ও ছন্দ অবলম্বন করে অবনীন্দ্রনাথ এখানে চিত্রময় জগৎ সৃষ্টি করেছেন। এই গল্প আবেগে উচ্ছ্বসিত, বেদনায় করুণ, আনন্দে উল্লসিত, ভয়ে কম্পিত হয়েছে। এই ভাষায় ইতিহাসের বস্তুতে সঞ্চারিত হয়েছে রূপকথার মায়া, লাবণ্য ও সৌকুমার্য। জাহ্নবী ভাষার লাহাঘো অবনীন্দ্রনাথ এই অসাধ্য সাধন করেছেন।

। চার ।

এর পরই অবনীন্দ্রনাথ লিখলেন ‘ভূতপত্রীর দেশ’ (১২১৫), ‘নালক’ (১২১৬), ‘পথে-বিপথে’ (১২১২) ও ‘খাতাকির খাতা’ (১২২১)। ভূত পত্রীর দেশ ও খাতাকির খাতা—দুখানি ক্যান্টাসি—তার মাঝে বৌদ্ধজাতক

কাহিনী ‘নালক’ ও ব্যক্তিগত ভ্রমণস্মৃতি ‘পথে-বিপথে’। সবকটিতেই স্বপ্ন লক্ষ্যিত হয়েছে, কম বা বেশি।

অবনীন্দ্র-প্রতিভার অসাধারণ কীর্তি ভূতপত্নীর দেশ—আর তার ভাষাও অসম্ভব কল্পনার উপযোগী। অবনীন্দ্র-গল্পের সরলতা আর চিত্রধর্ম আছে, তার সঙ্গে যুক্ত হয়েছে কলমের মুখে আজগবি ছবি-আকার ভাষা। ভূতপত্নীর দেশ অতিকল্পনার (ফ্যান্টাসি) রাজ্য—ইন্দ্রিয়সীমানার বাইরে অতিকল্পনার অভিধান। তরঙ্গের পর তরঙ্গ তুলে কল্পনা চলেছে ছুটে, কাহিনীর পথ ছেড়ে অসংলগ্নতার রাজ্যে,—চেনাশোনার বাইরে তার নিরুদ্দেশ যাত্রা। এই আজগবি কল্পনার (ফ্যান্টাসি) কবিত্বময় জগতে অসংলগ্ন ছায়াছবির সমারোহ। এই জগৎ অবনীন্দ্র-শিল্পমানসের প্রকৃত প্রকাশক্ষেত্র। ভূতপত্নীর দেশের ভাষা এই অসম্ভব আজগবি অতিকল্পনার জগতের উপযোগী। সারল্য ও চিত্রধর্ম এই ভাষায় আছে। এই ভাষার মূল উপাদান দীর্ঘায়িত বাক্য—ক্রমাবৃত্তি অন্তর্ভুক্ত (পেরেন্থিসিস)—এই অন্তর্ভুক্ত্যের সাহায্যে বিশেষণ-বর্ণনা—আর অসংলগ্ন ছায়াছবির মতো ক্রতবিলীয়মান ভাষাচিত্রের মিছিল। (দ্র° শ্রীঅজিত দত্তের প্রবন্ধ ‘ভাষাশিল্পী রবীন্দ্রনাথ’, বিশ্বভারতী পত্রিকা, বর্ষ ১৬, সংখ্যা ২-৩)। নিম্নস্থ উদাহরণে এই ভাষারীতির পরিচয় অনায়াস-লক্ষণীয়—ভূতপত্নীর দেশ যেমন চিত্র ও কবিত্বের আলো-আধারিতে মেশা, তার ভাষাও তেমন চিত্র ও সংকেতের আলো-আধারিতে ব্যঞ্জনগর্ত।

[১১] দেখছি আলোট। ক্রমে এ-গাছ সে-গাছ ক’রে ঘুরে বেড়াতে লাগল; তারপর আন্তে আন্তে মাটিতে নেমে এল। সেই সময় দেখি পূর্ণিমার চাঁদের মত প্রকাণ্ড একটা কাচের গোলা মাঠের উপর দিয়ে বোঁ বোঁ করে গড়িয়ে আসছে—যেন একটা মস্ত আলোর ফুটবল।... ..

গেছি পাঙ্কিমুদু গোলাটার ভিতরে ঢুকে গেছি। হাঁড়ির ভিতরে গাছের মত আর পালাবার জো নেই। একেবারে গড়িয়ে চলেছি,—বন্বন্ব করে লাঠিঘের মত ঘুরতে ঘুরতে। সে কি খুস্মি! মনে হল, আকাশ ঘুরছে, তারা ঘুরছে, পৃথিবী ঘুরছে, পেটের ভিতর আমার মাসির যোয়া গুলোও যেন ঘুরতে লেগেছে। কখনো মাঠের উপর দিয়ে, কখনো গাছের

সাদা ডিঙিয়ে, গোলাটা সাদা খরগোসের মত লাফিয়ে গড়িয়ে, কখন জোরে, কখন আস্তে আমাকে নিয়ে ছুটে চলেছে।

ভয়ে দুই হাতে চোখ ঢেকে চলেছি। ক্যা-কোঁ চরকা কাটার শব্দ শুনে চোখ খুলে দেখি এক বুড়ো স্ত্রী কাটছে আর একটা খরগোস তার চরকা ঘুরোচ্ছে। বুড়িকে দেখেই চিনেছি, সেই আশ্চিকালের বস্ত্রবুড়ি! যে তাঁদের ভিতরে বসে থাকে, আর ওই তার চরকা, ওই খরগোস! [ভূতপত্নীর দেশ ১৯১৫]

এই ভাষার আর-এক রূপ দেখা গেল খাতাফির খাতায়। ভূতপত্নীর দেশ অসম্ভব আজগবি অতিকল্পনার রাজ্য, খাতাফির খাতাও সম্ভব-অসম্ভবে মেশা চিত্র ও কবিত্বময় অতিকল্পনা-কাহিনী। এর ভাষাও অসাধারণ। অতিকল্পনার (ফ্যান্টাসি) সঙ্গে ভাল রেখে খাতাফির খাতার ভাষা চলেছে লাফিয়ে লাফিয়ে। সহজ সরলতার পথ ছেড়ে বাঁকাচোরা ভঙ্গিতে—দীর্ঘায়িত বাক্যের পথে—অস্বাভাবিক অসংলগ্ন ছায়াছবির পথে। এই ভাষার সরল কবিত্ব নেই, বিবরণাত্মক ঋচ্ছতা নেই, সূন্দর সৃষ্টি নেই, আছে জটিল বিচিত্রতা রঙের বিচ্ছুরণ, ছায়াছবির আলো-আধারি ইশারা। অসাধারণ কল্পনার উপযোগী অসাধারণ ভাষা, ছবি যেমন বাঁকাচোরা ভাষাও তেমনি বাঁকাচোরা। অল্প নমুনাতেই তা অমুখাবন করা যায়।

[১২] দিনের বেলায় সহরের এই যে হাজার-হাজার ইটের বাড়ী আর কলের চিম্‌নি দেখছ, রাত নটার তোপ যেমন পড়বে, সব অমনি বাগান আর বাজার আর মাঠ আর পুকুর হয়ে যাবে। থাকবার মধ্যে থাকবে রাজার কেল্লা, রায়-মহাশয়দের বৈঠকখানা আর জোড়াসাঁকো আর এই তেতলা বাড়ী! বিশ্বাস হচ্ছে না? ভাবছ আমি বাজে কথা বলছি! আচ্ছা সকালবেলা পূর্বদিকের আকাশে লাল রঙের একটা ফাহুস দেখতে পাও—সাদা ফাহুস থাকে না তো? রাস্তিরে দেখে দিকি, সেখানে সাদা একটা ফাহুস বুলছে দেখবে—আবার সেটা কখনো দেখাবে রূপোর বাটি ঘেন কাৎ হয়ে পড়েছে, কখনো বা দেখবে ঘেন একখানি নৌকো ভাসছে। তবু বিশ্বাস হচ্ছে না? আচ্ছা দিনের বেলায় আকাশে নীল রং, পাখী আর মেঘ, এ ছাড়া কিছু তো দেখ না—রাতের বেলায় আকাশে দেখো, সব তারা ফুটেছে দেখবে! এ যদি হতে পারে, তবে আর রাত হলেই শহরটা বাগান হতে পারবে না কেন? ছপুধ-রাতে ভূতের ভয়ে ছাদে উঠতে পারো না, তাই বলা! না হলে দেখতে

পেতে, সব বাড়ী-ঘর-দুয়ার কোথায় মিলিয়ে গেছে ; কেবল চারিদিকে সব সারি-সারি আলোর নিশেন ঝুলছে—চৌকো, লম্বা, চওড়া সৰু, তরো-বেতরো ; আর কেবল রাজার বাড়ীর চূড়া, রায় মহাশয়দের বৈঠকখানার বারান্দা, আর আমাদের চিলের ছাদটা একটু একটু দেখা যাচ্ছে—আর কিছু নেই [খাতাকির খাতা ১২২১]

॥ পাঁচ ॥

আগেই বলেছি ভূতপত্নীর দেশ ও খাতাকির খাতা। এ দুই আন্তঃবি-কল্পনায় ভরা বইয়ের মাঝে দুটি বই প্রকাশিত হয়েছিল—নালক আর পথে-বিপথে। এ দুটি সহজ সরল গল্পগ্রন্থ। অবনীন্দ্র-গতের যে সারল্য, ঋজুতা পূর্ববর্তী গ্রন্থগুলিতে বর্তমান তা এখানে ফিরে এসেছে, সেই সঙ্গে দেপা দিয়েছে পরিণত শিল্পভঙ্গি ; ছন্দোমায়ুর্ধ্ব ও চিত্রগুণে তা বিশিষ্ট হয়ে উঠেছে। বলাই বাহুল্য, রাজকাহিনীর ভাষা পথে-বিপথে-র আদর্শ। রাজকাহিনীর ভাষা সরল নিরাভরণ ছন্দোময় গতিশীল গল্পভাষার আদর্শরূপে তুলনাহীন ; বিবরণ-আক গল্পে সহজ ও স্বাভাবিক ধ্বনিপ্রবাহ ও চিত্রপ্রবাহ রাজকাহিনীর ভাষাকে বিশিষ্টতা দিয়েছে। পরবর্তী কালের বাংলা গল্পরীতির উপর রাজকাহিনীর ভাষার প্রভাব দুর্নিরীক্ষ্য নয়। পথে-বিপথের ভাষার হিত্তি রাজকাহিনীর ভাষা আর পথে-বিপথের ভাষা পরবর্তী স্মৃতিগ্রন্থগুলির (ঘরোয়া, জোড়াসাঁকোর খারে, আপন কথা) ভাষার ভিত্তি। গ্রারেশনের ভাষা, বিবরণের ভাষারূপে রাজকাহিনীর ভাষার উপযোগিতা ও অমেয় শিল্পসম্ভাবনা এইসব গ্রন্থে ও পরবর্তী বাঙালি লেখকদের গল্পরচনায় বারবার সাফল্যের সঙ্গে পরীক্ষিত হয়েছে।

পথে-বিপথে বত না ভ্রমণকথা, তার চেয়ে বেশি স্মৃতিচিত্র। এই স্মৃতি-চিত্রময় কাহিনীকে অবনীন্দ্রনাথ যে সরল ছন্দোময় চিত্রময় অপরূপ বর্ণনা ভক্তিতে উপস্থিত করলেন, তা অন্তরঙ্গ মাদুর্ধম্য ভাষা। রাজকাহিনীর ইতিহাস আখ্যান বর্ণনার ভাষা এখানে হার্দ্য ঘরোয়া রূপ পেয়েছে। পথে-বিপথে গ্রন্থে ক্রিয়াপদের কথ্যরূপ ও সাধু রূপ দুই-ই ব্যবহৃত হয়েছে ; প্রথমটির ব্যবহার হয়েছে নিসর্গচিত্তধর্মী বর্ণনার, দ্বিতীয়টি ভাস্কর্যধর্মী বর্ণনার। পরপর দুটি দৃষ্টান্ত দেখাচ্ছি। দুটিই অপরূপ ছবি : প্রথমটি রাজশেবে পূব আকাশে প্রথম

আলোর কাঁপন, দ্বিতীয়টি কোণার্ক মন্দির (বলেজ্ঞানাথের 'কণারক' রচনাটি স্মর্তব্য)।

[১৩] একটুখানি আলোর আঘাত, নিশীথবীণায় সোনার তারের একটু-খানি তীব্র কম্পন। উবার অচঞ্চল শিশির, তার মাঝখানে একটিবার স্থির হয়ে দাঁড়িয়েছি নূতন দিনের দিকে মুখ করে। পৃথিবীর পূর্বপার পর্যন্ত অনেক খানি অন্ধকার এখনো রাসীকৃত দেখা যাচ্ছে। কৃষ্ণসার চর্মের মতো একটি কোমল অন্ধকার, তারই উপরে আলোর পদক্ষেপ ধীরে ধীরে পড়ছে। সম্মুখে দেখা যাচ্ছে একটি পদ্মের কলিকা জলের মাঝখানে স্থির হয়ে দাঁড়িয়ে; বেন ভূদেবী বিশ্বদেবতাকে নমস্কার দিচ্ছেন। [গিরিশিখরে, পথে-বিপথে ১৯১৯]

[১৪] পাথর বাজিতেছে মৃদঙ্গের মন্ত্রধ্বনে, পাথর চলিয়াছে তেজীয়ান অশ্বের মতো বেগে রথ টানিয়া, উর্বর পাথর ফুটিয়া উঠিয়াছে নিরন্তর-পুষ্পিত কুঞ্জলতার মতো শ্রাম-সুন্দর আলিঙ্গনের সহস্র বন্ধে চারিদিক বেড়িয়া! ইহারই শিখরে, এই শব্দায়মান, চলায়মান উর্বরতার চিত্রবিচিত্র শৃঙ্গারবেশের চূড়ার, শোভা পাইতেছে কাণার্কের দ্বাদশ-শত শিল্পীর মানসশতদল—সকল গোপনতার সীমা হইতে বিচ্ছিন্ন, নিভীক, সতেজ, আলোকের দিকে উন্মুখ। [সিদ্ধুতীরে, তদেব]

প্রথম ছবিটি নিসর্গচিত্র, তাতে শুনি ভাষার কোমল বীণাধ্বনি : দ্বিতীয়টি ভাস্কর্যচিত্র, তাতে শুনি ভাষার গম্ভীর মৃদঙ্গধ্বনি। দুয়েতেই চিত্রভাষা ও ধ্বনি ভাষার সমীকরণ। (এখানে একটি কথা স্মর্তব্য : অবনীন্দ্রনাথ সাধুক্ৰিয়া-পদ্ধিক ভাষা মাত্র হবার 'দেবী প্রতিমা' গল্পে ও কোণার্ক মন্দির-বিবরণে—ব্যবহার করেছেন।)

পথে-বিপথের সহজ সরল ছন্দ-চিত্র-মাধুর্যময় গম্ভীরীতির সার্থকতম প্রকাশ অধিন আর অবুর ঝিমার-ভ্রমণ-বৃত্তান্তে; একজন স্বপ্ন ধরার জাল বোনে, অপর জন অবাঁক হন। অবনীন্দ্রনাথের শিল্পীসত্তারই দুই রূপ অধিন আর অবু। এঁদের অহুভূতি ও অভিজ্ঞতার বিবরণে পথে-বিপথে সমৃদ্ধ। তার ভাষাও ঐ স্বপ্নচিত্রের উপযোগী আধার। অবুর কাছে পুরোনো ছবির গল্প করে অধিন। তাঁদের সাবেকী বৈঠকখানায় পাওয়া গেছে ছবিটি—তার নাম মোহিনী। তাকে নিয়েই গল্প। আশ্চর্য সে গল্প, আশ্চর্য তার ভাষা। বস্ত-অগভের মধ্যে আবাস্তবের কল্পলোকের সৌন্দর্যস্বপ্নের আভাস নিয়ে আসে।

[১৫] আমি একলা ঘরে; আর আমার মনের শিয়রে, অন্ধকারের পর্দার

ওপারে, মোহিনী। স্বনিকা তখনো সরে নি, চাঁদ তখনো ওঠে নি।.....
নীল ঘেরাটোপ দেওয়া খাঁচার মধ্যকার সে আমার আত্মপাখি। তার স্বর
আমি শুনতে পাই, তার দুখানি ডানার বাতাসে নীল আবরণ ছলছে দেখতে
পাই। আমার প্রাণের কান্না সে গান দিয়ে সাজিয়ে স্বর দিয়ে গেঁথে
আমাকেই ফিরে দেয়। কেবল চোখে দেখা আর হুই বাহর মধ্যে, বুকের
মধ্যে এসে ধরা দেওয়া বাকি। [মোহিনী, তদেব]

নালক প্রকাশিত হয় ভূতপতঙ্গীর দেশের পরে ও পথে-বিপথের আগে।
এতে পাই সহজ সরল গল্প, তার সঙ্গে যুক্ত হয়েছে চিত্রধর্মিতা; এতে নেই
ভূতপতঙ্গীর দেশ ও খাতাকির খাতার দীর্ঘায়িত বাক্যের জটিলতা ও ক্রমায়িত
অন্তর্বাচ্যের পল্লবিত বিস্তার। নালকের ছবিগুলি স্থির উজ্জল ছবি।
অতিকল্পনা-সৃষ্ট নয় বলে ভূতপতঙ্গীর দেশের মতো ক্রতাবলীয়মান অসংলগ্ন
রূপচিত্র নয়। ভাষাও ছবির মতো স্পষ্ট স্বতন্ত্র প্রত্যক্ষ। বাক্যরীতি সরল
স্বচ্ছ সূত্র। সামান্য নমুনায় নালকের ভাষারীতির পরিচয় ফুটে ওঠে।—

[১৬] সন্ধ্যাবেলা। নীল আকাশে কোনোখানে একটু মেঘের লেশ
নেই, চাঁদের আলো আকাশ থেকে পৃথিবী পর্যন্ত নেমে এসেছে, মাথার উপর
আকাশগঙ্গা একটুকরো আলোর জালের মত উত্তর থেকে দক্ষিণ দিক পর্যন্ত
দেখা দিয়েছে। কেবল ঋষি গ্রামের পথ দিয়ে গেয়ে চলেছেন ‘নমো নমো
গোতমচন্দ্রিমায়’; মায়ের কোলে ছেলে শুনছে ‘নমো নমো গোতমচন্দ্রিমায়’;
ঘরের দাওয়ায় দাঁড়িয়ে মা শুনছেন ‘নমো নমো’; বুড়ি দিদিমা ঘরের ভিতর
থেকে শুনছেন ‘নমো’; অমনি তিনি সবাইকে ডেকে বলছেন—‘ওরে নোমো
কর, নোমো কর’। গ্রামের ঠাকুরবাড়ির শাঁক-ঘণ্টা ঋষির গানের সঙ্গে এক
তানে বেজে উঠেছে—নমো নমো! রাত যখন ভোর হয়ে এসেছে, শিশিরে
ধুয়ে পথ যখন বলছে নমো, চাঁদ পশ্চিমে হেলে বলছেন নমো, সমস্ত সকালের
আলো পৃথিবীর মাটিতে লুটিয়ে পড়ে যখন বলছেন নমো, সেই সময়ে ঘুম ভেঙে
নালক উঠে বসেছে আর অমনি ঋষি এসে দেখা দিয়েছেন। [নালক ১০:৬]

সমস্ত বিবরণটি পবিত্র ঘটাক্ষরির মতো বেজে চলেছে, ক্রিয়াপদের গৌর-
বাহ্যক রূপটি লক্ষণীয়—‘চাঁদ পশ্চিমে হেলে বলছেন নমো’। সমস্ত স্থাবর-
জঙ্গম ‘গোতমচন্দ্রায় নমো’ বলছেন—এই ছবিটি পুণ্য প্রভাত-ছবির মতোই
পুণ্য স্নিগ্ধ কোমল। অবনীন্দ্র-গজের শিল্পসিদ্ধির পরিচায়ক এই গম্ভাংশ।

॥ ছয় ॥

এর পর তিনি লেখেন ‘বাংলার ব্রত’ (১৯১২) ও ‘আলোর ফুলকি’ (১৯২৬ বঙ্গাব্দের বৈশাখ থেকে অগ্রহায়ণ পর্যন্ত, ১৯১২ খৃষ্টাব্দ, ভারতী পত্রিকার ধারাবাহিকভাবে প্রকাশিত ও ১৯১৭ খৃষ্টাব্দে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত) । ‘বাংলার ব্রত’ সংকলনে গল্প অপেক্ষা মেয়েলি ছড়ারই প্রাধান্য । ‘আলোর ফুলকি’তে ছড়ার বাক্য বয়নরীতি অবনীন্দ্রনাথ ব্যবহার করেছেন । দক্ষিণা-রঞ্জন মিত্রমজুমদার ‘ঠাকুরমা’র স্থানে বাংলায় রূপকথা সংকলন করেছেন, তিনিও ছড়ার বাক্যবয়নরীতি ব্যবহার করেছিলেন । বলা ভালো, অবনীন্দ্রনাথ ও দক্ষিণা-রঞ্জন দুজনেই ছড়ার ছন্দের দোলকে গল্পরূপে রক্ষা করেছেন । এই গদ্যরীতি থেকে অবনীন্দ্রনাথ চলে গেছেন যাত্রাপালার ও ‘রং-বেরং’-এর ছড়া ও কথকতাভঙ্গিম গদ্যে (চাইবুড়োর পুঁথি, মারুতির পুঁথি), ‘একে তিন তিনে এক’-এর ও যাত্রাপালার কোতুকনির্ভর কথার খেলায় । এখানেই তিনি গদ্যপদ্যের নিবিরোধ সাধন করেছেন ।

আলোর ফুলকিতে মিশেছে শকুন্তলা-কীরের পুতুলের সরল কবিত্ব, রাজ-কাহিনীর শব্দচিত্রময় বর্ণনার ঝঙ্কুতা, পথে-বিপথে ও নালকের ছন্দ-চিত্রময় বর্ণনাভঙ্গির মাধুর্য । আলোর ফুলকিতে যে আশ্চর্য গদ্যরীতির ব্যবহার, বুড়ো আংলায় তার পূর্ণ প্রতিষ্ঠা । ভূতপত্নীর দেশ ও খাতাঙ্কির খাতার উদ্ভট কল্পনার বাঁকাচোরা ভঙ্গির সঙ্গে ছড়ার সরল সৌন্দর্য ও শৈশবমাধুর্য মিশিয়ে অবনীন্দ্রনাথ আলোর ফুলকির গদ্যরীতি সৃষ্টি করলেন ।

আলোর ফুলকির ভিত্তি ছড়ার সরল সৌন্দর্য, কিন্তু তার ভাষা নিরাস্তরণ নয়, পরস্তু সূক্ষ্ম কারুকার্য-সমন্বিত, কখনো লিরিক-আবেগ ও লাবণ্যমণ্ডিত, কখনো বা নির্ভার লালিত্য । অসাধারণ চিত্রশিল্পী অবনীন্দ্রনাথের সৃষ্টি এই গদ্যগ্রন্থ । অবনীন্দ্রনাথ, স্মরণ রাখা প্রয়োজন, শব্দচিত্র ও ধ্বনিচিত্রের সমীকরণে দক্ষ, শব্দভাষা ও ধ্বনিভাষার সমীকৃত শিল্পরূপ সৃষ্টিতে সক্ষম । আলোর ফুলকিতে ছড়ার বাক্যবয়নরীতির ব্যবহার হয়েছে, শুধু তাই নয়, এখানে শব্দ অর্থবহ ধ্বনির অল্পগত, ধ্বনির নিয়ন্তা নয় । ধ্বনিই এখানে মূল মাধ্যম, শব্দের ভূমিকা ধ্বনির অল্পগত হয়েছে, তাকে ছাড়িয়ে নয় । ছুটি উদাহরণে এই বিশেষত্ব প্রমাণিত হবে ।

[১৭] দেখতে দেখতে দূর আর কাছে রাস্তা-বাট মাঠ-ময়দান ঘর-দুয়ার গ্রাম-নগর বন-উপবন সোনার হয়ে দেখা দিলে । কিন্তু দূরে পাহাড়ের গায়ে

এখানে ওখানে নদীর ধারে গাছগুলোর শিয়রে এখনো একটু আধটু কুয়াশা মাঝড়সার জালের মতো জড়িয়ে রয়েছে, ওগুলো তো থাকলে চলবে না, কুঁকড়ো প্রথমে আস্তে বললেন, “সাবাই”, সোনালী ভাবলে কুঁকড়ো বুঝি হাঁকিয়ে পড়েছেন আর বুঝি পারেন না গান করতে, কিন্তু “আরো আলো চাই” বলে কুঁকড়ো আবার গা-ঝাড়া দিয়ে এমন গলা চড়িয়ে ডাক দিলেন যে মনে হল বুঝি তাঁর বুকটা ফেটে গেল, “আলোর ফুল আলোর ফুল। ফু-উ-উ-উল-কি-ই-ই আলো-র-র-র-র”। দেখতে দেখতে আকাশের শেষ তারাটি সকালের আলোর মধ্যে একেবারে হারিয়ে গেল, তারপর দূরে দূরে গ্রামের কুটারের উপর জলন্ত আখার সঁদা ধূয়া কুণ্ডলী পাকিয়ে সকালের আকাশের দিকে উঠে চলল আস্তে আস্তে। কুঁকড়ো দেখলেন আলোর ঝিকমিকি আঁচলের আড়ালের সোনালিয়ার সুন্দর মুখ। কুঁকড়ো মোহিত হলেন। আজ তার সকালের আরতি সার্থক হল, তিনি এক আলোতে তাঁর জন্মভূমিকে আর তাঁর ভালোবাসার পাখটিকে সোনায় সোনায় সাজিয়ে দিলেন। [আলোর ফুলকি]

[১৮] পায়রা রেগে গলা ফুলিয়ে বলে উঠল, ‘বোকে। না, বোকে। না, মোটে না, বোকে না।’ ঠিক সেই সময় বেড়ার উপরে রূপ করে এসে কুঁকড়ো বললেন। পায়রা দেখলে মানিকের মুকুট আর সোনার বুক-পাটায় সেজে যেন এক বীরপুরুষ এসে দাঁড়িয়েছেন। সন্ধ্যার আলো তাঁর সকল গায়ে পলকে পলকে রামধনুকের রঙ ধরে ঝিকমিক ঝিকমিক করছে, দৃষ্টি তাঁর আকাশের দিকে স্থির। মিষ্টি মধুর স্বর তিনি ডাকলেন, ‘আ-লো। আ-লো। আ-লো।’ তারপর তাঁর বকের মধ্যে থেকে যেন স্বর উঠল, ‘অতুল ফু-উ-ল। আলোর ফুল।’ আলো, প্রাণের ফুলকি আলো, চোখের দৃষ্টি আলো, এসে ফুলের উপর দিয়ে, এসে পাতায় লতায় ফুলে ঝিকমিক। আলোতে ঝিকমিক—দেখা দিক, সব দেখা দিক, ভিতরে থাক তোমার প্রভা, বাইরে থাক তোমার আভা, একই আলো ঘিরে থাক শত দিকে শত ধারে, অনেক আলোর এক আলো, অনেক ছেলের এক মা।…… বনের তলায় সোনার লিখা, সবুজ ঘালে সোনার চুমকি, আলোর ফুলকি, অ-তুল-ফু-উ-ল অমূল আলো।” [তদেব]

এই ছুটি গদ্যাংশেই ছড়ার বাক্যবয়নরীতির ব্যবহার, অর্থবহ ধ্বনির অল্পগত শব্দের ব্যবহার, ধ্বনির প্রধান ভূমিকা অনায়াসলক্ষ্যীয়। এই ভাষা এক স্বতন্ত্র শিল্প, রবীন্দ্রনাথ বা প্রমথ চৌধুরী কাকুর প্রভাবই এর উপরে পড়ে

নি। এক শিল্প-জাহ্নকরের হাতে তৈরী এই ভাষা। বাংলা সাহিত্যে এই গদ্যরীতি দ্বিতীয়স্থিত। এ ভাষা “পাগলামির কারুশিল্প”—রবীন্দ্রনাথের এই বিরোধাত্মক-উক্তিতে অবনীন্দ্র-প্রতিভাস্ফট গদ্যরীতির অনন্ততাই স্বীকৃত। [ঈ’ অলোকরঞ্জন দাশগুপ্তের প্রবন্ধ ‘আলোর ফুলকি’, বিশ্বভারতী পত্রিকা, বর্ষ ১৬, সংখ্যা ২-৩]

আলোর ফুলকি থেকে আমরা উত্তীর্ণ হই বুড়ো আংলা (১২৮১) গ্রন্থের ভাষায়। সেখানেও ভাষার নির্ভার লালিত্য ও অপরূপ চিত্রব্যঞ্জনা আছে, সহজ সরল কাবিত্ব আছে। বর্ণনাত্মক ব্যবহারক ভাষারূপে এর উপযোগিতা বুড়ো আংলা-য় নিঃসংশয়ে প্রমাণিত হয়েছে। বুড়ো আংলা-র কাহিনীপ্রধান গদ্যের সমান আবেদন শিশু ও বয়স্কের কাছে, কারণ তা শিশুকল্পনা ও শিশু-মমী বয়স্ক কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করে।

বুড়ো আংলার হৃদয় ওরফে রিদয় গণেশঠাকুরের ছোট্ট বক হয়ে চলেছে কৈলাস পর্বতের খোঁজে, গণেশঠাকুরের পায়ে ধরে ক্ষমা চেয়ে আবার মাহুঘ হবে। বাড়ির বাইরে পা দিয়েই গুগুলির সঙ্গে দেখা। গুগুলি নাকি গঙ্গা-সাগরে জান করতে যাচ্ছে। শুনে রিদয় হেঁদেই খুন! গুগুলি বলে কিনা পুকুরের ওপারটাতেই সমুদ্র! তবেই হয়েছে! সমুদ্রে যাওয়া গুগুলির কর্ম নয়! গুগুলি চটে লাল। রিদয় ঐ সরু সরু ঠ্যাং নিয়ে কৈলাস যাবে! রিদয় যেন সে আশা ছেড়ে দেয়!

বুড়ো আংলার গল্পের এই ভূমিকা।—আশ্চর্য তার উপস্থাপনভঙ্গি, আশ্চর্য তার কথ্যরীতি!

[১৯] “হৃদয় বললে—আমি যেখানে যাব বলে বেরিয়েছি সেখানে যাবই।

গুগুলি বললে—আমিও যেহেনে যাত্রা করি বাইরেছি এই বেঙ্কোকালে, সেহেনে গঙ্গাসাগরে না যাইয়া আমি ছাড়মু নি।

ঠিক সেই সময় খোঁড়া হাঁস পুকুর থেকে ছপ্ ছপ্ করে উঠে এসে টুপ্ করে গুগুলিকে খেয়ে মাঠের দিকে চলল।”

বুড়ো আংলা এই ধরনের শতশত মজার ঘটনায়, প্রত্যক্ষ ছবিতে ভরা। রিদয় চলেছে কৈলাস পর্বতের উদ্দেশে। তার যাত্রাপথের বর্ণনায় ভাষার বর্ণবিলাস, চিত্রময়তা ও নির্ভার লালিত্য অনায়াসলক্ষণীয়।

[২০] “এমনি জায়গায়-জায়গায় জিরিয়ে-জিরিয়ে চলতে-চলতে সন্ধ্যা হয়ে এল, নিচের অন্ধকার পাহাড়ের চূড়ার দিকে আস্তে-আস্তে উঠতে

আরম্ভ করলে, মনে হচ্ছে কে যেন বেগুনী কবলে ঘেরাটোপ দিয়ে একটার পর একটা পবত মুড়ে রাখছে, দেখতে-দেখতে আকাশ কালো হয়ে গেল, তারি মাঝে গোলাপী এক-টুকরো ধোঁয়ার মতো দূরের পাহাড়ের চূড়া রাত্রে রঙের সঙ্গে ক্রমে মিলিয়ে গেল।”

এই ছবিটি এঁকেছেন চিত্রশিল্পী। মনে হয় কলমকে অবনীন্দ্রনাথ তুলি-রূপে ব্যবহার করেছেন। শব্দবন্ধ নির্মাণও শব্দ প্রয়োগের ক্ষেত্রে তাঁর ধ্বনি-সচেতনতা লক্ষণীয়; ‘জায়গায়-জায়গায়’, ‘জিরিয়ে-জিরিয়ে’, ‘দেখতে-দেখতে’ শব্দবন্ধ ব্যবহৃত হয়েছে। বেগুনী কবল, গোলাপী ধোঁয়া, কালো আকাশ,—এই বর্ণসচেতনতা সচেতন পাঠকের দৃষ্টি এড়ায় না। “গোলাপী এক-টুকরো ধোঁয়ার মতো দূরের পাহাড়ের চূড়া রাত্রে রঙের সঙ্গে ক্রমে মিলিয়ে গেল”—ঠিক যেন চলচ্চিত্রের ক্রমশঃ বিলীয়মান ছবি। এই ভাষাচিত্রের সৃষ্টিকারী প্রতিভা হ’ল চিত্রসাধনা ও সাহিত্যসাধনার সঙ্গম অবনীন্দ্র-প্রতিভা।

॥ সাত ॥

এর পর অবনীন্দ্রনাথের স্মৃতিচারণ—ঘরোয়া (১৯৪১), জোড়াসাঁকোর ধারে (১৯৪৪), আপন কথা (১৯৪৬) ও মালি (মৃত্যুর পর প্রকাশিত ১৯৫৪)।

এই সব স্মৃতিকথার ভাষার আদর্শ মূলতঃ রাজকাহিনী-র ভাষা। রাজকাহিনীর ভাষা নালক আর পথে বিপথের ভাষার মধ্য দিয়ে ঘরোয়া-জোড়াসাঁকোর ধারে-আপন কথার ভাষায় প্রবাহিত হয়েছে। আগেই বলেছি স্মারেনন বা বর্ণনার আদর্শ ভাষা রাজকাহিনীর ভাষা—তা সরল নিরাস্তরণ ছন্দোময় গল্পভাষা। তার সঙ্গে যুক্ত হয়েছে চিত্রগুণ। নালক আর পথে-বিপথে গ্রন্থে এই ভাষারই সহজ অন্তরঙ্গ ঘরোয়া রূপ—সারল্য আর ঋজুতার সঙ্গে চিত্রমাধুর্য আর কবিত্বের সমন্বয় হয়েছে। পথে-বিপথের ভ্রমণ স্মৃতি-চিত্রণের পথ ধরেই এসেছে বৈঠকী ভণ্ডিতে লেখা ব্যক্তিগত জীবন স্মৃতিকথা—ঘরোয়া-জোড়াসাঁকোর ধারে-আপন কথা। এই ভাষা যেমন অন্তরঙ্গ তেমন মাধুর্যভরা। সত্ত্ব অতীত কালের বর্ণনায় অবনীন্দ্রনাথ সঞ্চার করে দিয়েছেন স্বপ্নের স্মৃতি ও মাধুর্য আর রূপকথার বস্তুরহীন লাবণ্য।

এই ভাষার নমুনা প্রবন্ধের সূচনায় দিয়েছি—উদাহরণ [১] ও [২], দুটিই

জোড়াসাঁকোর ধারে গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত। এখানে ঘরোয়া থেকে একটি অংশ উদ্ধার করি।

[২১] দেখে সব মনে থাকে। সেই ছেলেবেলা কবে কোন্‌কালে দেখেছি রাজেন মল্লিকের বাড়িতে নীলে সাদায় নকসা কাটা প্রকাণ্ড মাটির জালা, গা-ময় ফুটো, উপরে টানিয়ে রাখত। ভিতরে চোঙের মতো একটা কী ছিল তাতে খাবার দেওয়া হত। পাখিরা সেই ফুটো দিয়ে আসত, খাবার খেয়ে আর-এক ফুটো দিয়ে বেরিয়ে যেত। অবাধ স্বাধীনতা, ঢুকছে আর বের হচ্ছে। মাহুঘের মনও তাই। স্থিতির প্রকাণ্ড জালা, তাতে অনেক ফুটো। সেই ফুটো দিয়ে স্থিতি ঢুকছে আর বের হচ্ছে। জালা খুলে বসে আছি, কতক বোরিয়ে গেছে কতক ঢুকছে; কতক রয়ে গেছে মনের ভিতর, ঠোকরাচ্ছে তো ঠোকরাচ্ছেই, এ না হলে হয় না আবার। আটেরও তাই। [ঘরোয়া ১২৪১]

এই চিত্রময় ধ্বনিময় স্বপ্নময় ভাষা অবনীন্দ্র-গণ্ডের ঐশ্বর্যকে প্রতিষ্ঠিত করেছে। অবনীন্দ্রনাথ কী ভাবে আমাদের জাহ্ন-কলমের গুণে বর্তমান লোক থেকে স্বপ্নলোকে উত্তীর্ণ করে দিয়েছেন, তার আর-একটি উদাহরণ উদ্ধারের প্রয়োজন সংবরণ করা আমার পক্ষে দুঃসাধ্য।

[২২] তা সেই স্বরধনী গঙ্গাকে দেখেছি আমি। ছেলেবেলায় কোমলগরের বাগানে বসে দেখতুম—ছকুল ছাপিয়ে গঙ্গা ভরে উঠেছে, কুল কুল ধ্বনিতে বয়ে চলেছে; সে ধ্বনি সত্যিই শুনতে পেতুম। ঘাটের কাছে বসে আছি, কানে শুনছি তার স্বর, কুল কুল ঝুপ্, কুল কুল ঝুপ্—আর চোখে দেখছি তার শোভা—সে কী শোভা। সেই ভরা গঙ্গার বুকে ভরা পালে চলেছে জেলে নৌকা, ডিঙি নৌকা। রাঙিরবেলা সারি সারি নৌকোর নানারকম আলো পড়েছে জলে। জলের আলো ঝিলমিল করতে করতে নৌকার আলোর সঙ্গে সঙ্গে নেচে চলত।..... সর্ব ঋতুতেই মা গঙ্গাকে দেখেছি। এই বর্ষাকালে ছকুল ছাপিয়ে জল উঠেছে গঙ্গার,— লাল টকটক করেছে জলের রং—তোমরা খোয়াই-খোয়া জলের কথা বল ঠিক তেমনি, তার উপরে গোলাপী পাল তোলা ইলিশ মাছের নৌকো এদিকে ওদিকে হুলে হুলে বেড়াচ্ছে, সে কি সুন্দর! তারপর শীতকালে বসে আছি ডেকে গরম চাদর জড়িয়ে, উত্তুরে হাওয়া মুখের উপর দিয়ে কানের পাশ ঘেঁসে বয়ে চলেছে হু হু করে। সামনে বন কুয়াশা, তাই ভেদ করে ষীমার চলেছে একটানা। সামনে কিছুই দেখা

যায় না। মনে হত যেন পুরাকালের ভিতর দিয়ে নতুন যুগ চলেছে কোন রহস্য উদ্ঘাটন করতে। থেকে থেকে হঠাৎ একটি ছুটি নৌকো সেই ঘন কুয়াশার ভিতর থেকে স্বপ্নের মত বেরিয়ে আসত। [জোড়াসাঁকোর ঘরে ১২৫৪]

আপন কথায় (১২৪৬) এই ভাষার চিত্ররূপ আমরা পূর্বেই দেখেছি—
উদাহরণ [৫]। ঐ উদাহরণটি নিখুঁত জীবন্ত ছবিতে ভরা।

স্মৃতিচিত্র জাতীয় আর-একটি বই অবনীন্দ্রনাথ শেখ জীবনে লিখেছেন ‘মাসি’ (মৃত্যুর পর প্রকাশিত—১২৫৪)। এখানেও চিত্রময় ধ্বনিময় ভাষার আধিপত্য। এই ভাষায় স্বপ্নের ছোঁয়াচ নেগেছে। অতীতের বস্তুভার ঝরে গিয়ে থাকে শুধু নির্ভার লাভণ্য, এ হ’ল শিল্পীর নিম্নস্ব একটা অতীত, তবু তা সর্বজনীন। পাঠকের কাছে তা এক বিশাল মন-কেমন-করা অতীত রূপে ধরা দেয়। টুকরো টুকরো ছবি, রাশি রাশি অকিঞ্চিৎকর খুঁটিনাটি, মিনে-করা কারুকার্য—এই ভাষার উপাদান। এইসবের সমন্বয়ে অতীত হয়ে ওঠে জীবন্ত। সামান্য নমুনায় এর প্রমাণ পাই। বেদনা সৃষ্টির কোশলটি লক্ষণীয়।—

[১৩] এমন কাউকে দেখি না যে শুধিয়ে জানি, মাসি কোথায়। মাসি, মাসি বলে ডেকে ডেকে গলা চিরে গেল। একবার মনে হল যেন অন্দরবাড়ির দিকটায় কে যেন ডাকল ‘মাসি গো মাসি’। তার পরেই যে চূপ সেই চূপ, নিঃসাড়া পুরী। ছুটলুম অন্দরের দিকে, বলি মাসির যদি দেখা পাই সেখানে। দালান, দরদালান, গলিঘুঁজি, চাকর-দাসীদের ঘর পেরিয়ে পালকিদোরের সামনে যেয়ে দেখি, মাসি, সেই যে আমাদের সময় ভোলা ঘড়িটি দিয়েছিলে, আর আমি যেটিকে ভোলানাথের ঘড়ি নাম দিয়ে, ঠিক পালকিদোরের উপরে বসিয়ে দিয়েছিলাম, সেটা ঠিক তেমনি বসে আছে—জ্বালে গাঁথা, চাঁদ-ওঠার দিকে চেয়ে। দেখে সাহস হল, তবে হয় তো মাসিও আছে। এক ছুটে দোতালায় উঠে গেলাম তোমার ঘরে, মাসি। কোথায় মাসি! খালি ঘর চূপচাপ সবুজ খড়খড়ি বন্ধ করে অঘোরে পড়ে আছে। [মাসি ১২৫৪]

কথ্যরীতি, প্রত্যক্ষ উক্তি, ঘরোয়া ভক্তি, টুকরো টুকরো ছবি,—সবটা মিলিয়ে তৈরী হয়েছে এই চিত্রময় ধ্বনিময় সহজ ভাষা। তৎসম শব্দ বর্জন করে তন্তুব, দেশী ও আঞ্চলিক শব্দের উপর নির্ভর করে লেখক ছবি আঁকেছেন আর সমাপিকা ক্রিয়াপদ স্থানান্তরিত করে বাক্যে এনেছেন গতিবেগ।

বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলীতে (১২২১-২২) রাজকাহিনীর ভাষাদর্শের অঙ্গস্বরূপ—বর্ণনাত্মক অল্প সরল কাহিনী-ভাষার ব্যবহারিক প্রয়োগ। এক হিসেবে ঘরোয়া-জোড়াসাঁকোর ধারের ভাষার অন্তরঙ্গ ঘরোয়া সরল চিত্রময় ভাষার প্রতিরূপ।

যে ভাষা স্মৃতিচিত্রাঙ্কনে নিরুত, সে ভাষাই এখানে শিল্পতত্ত্ব ব্যাখ্যানে নিযুক্ত হয়েছে। অবনীন্দ্র-গল্পকে কথা-গল্প ও প্রবন্ধ-গল্প—এভাবে বিভক্ত করা যায় না। তাই স্মৃতিকথার গল্পভাষা থেকে আমরা অনায়াসে বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধে উত্তীর্ণ হতে পারি। প্রবন্ধের সূচনাংশে উদ্ধৃত দুটি উদাহরণ—[৩] ও [৪] বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী থেকে গৃহীত। তা এই সত্যের পোষকতা করে। সেই একই অন্তরঙ্গ ঘরোয়া কথ্যরীতি—চিত্রময় ধ্বনিময় মাধুর্যময় ভাষা।

॥ আট ॥

অবনীন্দ্র-গদ্যের শেষ অধ্যায় কথকতাভঙ্গিম গদ্য। এখানেই অবনীন্দ্রনাথ গদ্যপদ্যের নিবিরোধ সাধনে প্রয়াসী হয়েছেন। ‘একে তিন তিনে এক’ (১২১৪), ‘মাকড়শের পুঁথি’ (১২৫৬), ‘চাঁইবুড়োর পুঁথি’ (১২৫৮), ‘রং বেরং’ (১২৫৮) এবং ‘লঙ্কর্ণ পালা’ (১২৪২)-প্রমুখ যাত্রাপালা এই অধ্যায়ের অন্তর্ভুক্ত। অবনীন্দ্রনাথের গদ্যশিল্পসামর্থ্যের চরম পরিচয় এই গদ্যরীতি।

এই রীতির সূচনা হয়েছে ‘ভূতপত্নীর দেশ’ (১২১৫) ‘বাংলার ব্রত’ (১২১২), ও ‘খালোর ফুলকি’ (বচন। ১২১২ প্রকাশ ১২৪৭)—এই তিনটি গ্রন্থে। ‘বাংলার ব্রত’ গ্রন্থে মেয়েলি ছড়া ও ব্রতকথার সাহিত্যরূপ, ‘খালোর ফুলকি’তে ঐ ছড়ার বাক্যবয়নরীতির বিস্তৃত অঙ্গস্বরূপ আর ‘ভূতপত্নীর দেশ’ ভাষার উদ্ভট বাক্যচোরা গতি। ভূতপত্নীর দেশ, খাতাঙ্কির খাতা, খালোর ফুলকি ফ্যান্টাসি। কথকপ্রবর চাঁইবুড়োর গল্পজগৎ ফ্যান্টাসির (অতি-কল্পনার) জগৎ। এই জগতে কবিত্ব ও ছবিত্তে মেশামেশি, অসংলগ্ন ছায়া-ছবির মিছিল, বাস্তব ও আঙ্গুণি কল্পনার গলাগলি। চিত্রব্যঞ্জনাময়, অদ্ভুত কবিত্বভরা, উদ্ভট কল্পনাজড়িতসমৃদ্ধ যাত্রাপালাগুলি অবনীন্দ্র-প্রতিভার বিশিষ্ট পরিচয়স্বরূপ, এখানে তিনি একক অপ্রতিদ্বন্দ্বী। কতোকালের লঙ্কায় চোখে-দেখা অসংখ্য ছবিকে শিশুস্বলভ মাধুর্যমিশিয়ে কলমের মুখে ফুটিয়ে তোলার

বিয়ল নৈপুণ্য এবং অতিকল্পনার রাজ্যে অনান্যসবিচরণের শিল্পসামর্থ্য অবনীন্দ্রনাথের ছিল। যাত্রাপালাগুলি সেই নৈপুণ্য, সেই শিল্পসামর্থ্য, সেই জাদু-ভাষার পরিচয়ক্ষেত্র।

যাত্রাপালার ভাবাবিচারে প্রবৃত্ত হবার আগে অবনীন্দ্রনাথের দুটি বক্তব্য স্মর্য্য।

“সেই বাল্যকাল থেকে মন সঞ্চয় করে এসেছে। তখনই যে সে সব সঞ্চয় কাজে লাগাতে পেরেছিলেম তা নয়। ধরা ছিল মনে। কালে কালে সে সঞ্চয় কাজে এল; আবার লেখার কাজে, ছবি আঁকার কাজে, গল্প বলার কাজে, এমনি কত কি কাজে তার ঠিক নেই। ……আমার সঞ্চয়ী মন। সঞ্চয়ী মনের কাজই এই—সঞ্চয় করে চলা, ভালোমন্দ টুকিটাকি কত কি। [জোড়াসাঁকোর ধারে]

“আমি তো বলি যে আটের তিনটে স্তর তিনটে মহল আছে—একতলা, দোতলা, তেতলা। একতলার মহলে থাকে দাসদাসী, তারা সব জিনিস তৈরি করে। তারা হচ্ছে সার্ভার, মানে ক্রাফটস্ম্যান—তারা একতলা থেকে সবকিছু করে দেয়। দোতলা হচ্ছে বৈঠকখানা। সেখানে থাকে ঝাড়-লঠন, ভালো পর্দা, কিংখাবের গদি, চারদিকে সব-কিছু ভালো ভালো জিনিস, যা তৈরী হয়ে আসে একতলা থেকে, দোতলার বৈঠকখানায় সে-সব সাজানো হয়। সেখানে হয় রসের বিচার, আসেন সব বড়ো বড়ো রসিক পণ্ডিত। সেখানে সব নটীর নাচ, গুণ্ডাদের কালোয়াতি গান, রসের ছড়াছড়ি—শিল্প-দেবতার সেই হল খাস দরবার। তেতলা হচ্ছে অন্তরমহল, মানে অন্তরমহল। সেখানে শিল্পী বিভোর, সেখানে সে যা হয়ে শিল্পকে পালন করছে, সেখানে সে মুক্ত, ইচ্ছে-মতো শিশু-শিল্পকে সে আদর করছে, সাজাচ্ছে। [ঘরোয়া]

অবনীন্দ্রনাথের যাত্রাপালার পটভূমিরূপে এই দুই মস্তব্য স্মরণযোগ্য। সঞ্চয়ী মন কতোকাল ধরে ছবি জমিয়েছে, আজ শৈশবকালের সেই সব ছবি কোমল মধুর চিত্রব্যঞ্জনাময় রূপ নিয়ে কলমের মুখে ফুটে উঠেছে। যাত্রাপালাগুলি শিল্পীর অন্তরমহলের সৃষ্টি। অবনীন্দ্রনাথ আত্মবিভোর হয়ে সেইসব ছবিকে নোতুন করে সৃষ্টি করেছেন, যা হয়ে ইচ্ছে মতো শিশু-শিল্পকে আদর করে সাজাচ্ছেন। এখানে তিনি শিল্পব্যাকরণ অস্বীকার করেছেন, উদ্ভট অতিকল্পনার রাজ্যে স্বেচ্ছাবিহার করেছেন।

শৈশবে ও কৈশোরে ঠাকুরবাড়িতে ও বাইরের জগতে অবনীন্দ্রনাথ

সমাজের নানা স্তরের মানুষের সঙ্গে মিশেছিলেন—সেই সব দাসী ভৃত্য, দারোগান কোচোয়ান, লাঠিয়াল বরকন্দাজ, খানসামা বাবুর্চি, খালাসী মাল্লা, খাতাকি নায়েব, বহরপী কথকঠাকুর জ্ঞাতে অজ্ঞাতে অবনীন্দ্রনাথকে প্রভাবিত করেছিল, এতে সংশয় নেই। একথা ঠিক, ঠাকুরবাড়ির উচ্চ কোটির সাংস্কৃতিক পরিবেশ ও মার্জিত বাচনভঙ্গি থেকে যাত্রাপালার সৃষ্টি সম্ভব নয়। লোকজীবন থেকেই অবনীন্দ্রনাথ প্রেরণা পেয়েছিলেন। আলোর ফুলকিতে দেখেছি ছড়ার বাক্যবয়নরীতি, যাত্রাপালায় দেখি কথকতাসৈলী। এই কখনকার অবনীন্দ্রনাথ বহুত্রে আয়ত্ত করে তাকে চারুশিল্পে—সাহিত্যমর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করলেন। গ্রাম্য পরিস্রাব, মেয়েলি গল্প, কিসসা, দস্তান শুনে শুনে অবনীন্দ্রনাথ কথকতার গুণ ও কৌশল আয়ত্ত করেছিলেন। অবনীন্দ্রনাথের গদ্যরীতির যে আলোচনা এতক্ষণ করেছি তা থেকে একটি বিষয় স্পষ্ট হয়েছে—বর্ণনা বা চিত্রাশয়ের উপযুক্ত ভাষাবাহন তাঁর করায়ত্ত। আমরা জানি বাংলার লোকশিল্প কথকতার যে কখনকার তা হল খাঁটি চিত্রাশয়ন, কাহিনী-কথনের বিশিষ্ট রীতি। রাজকাহিনী-নালক-পথে-বিপথে- বুড়ো আংলার লেখক অন্যায়সেই এই কখনকারকে আয়ত্ত করেছেন। ভূতপতরীর দেশ-খাতাকির খাতা-আলোর ফুলকিতে অতিকল্পনার প্রাধান্য ও ক্ষণে ক্ষণে ছবি তৈরী-প্রবণতা এইসব যাত্রাপালায় কাজে লেগে গেল, কখনকারের সঙ্গে যুক্ত হয়ে তা সৃষ্টি করল অবনীন্দ্রনাথের “অস্তরমহলের শিশু-শিল্পের” বিচিত্র রঙীন-সব ছবি।

অবনীন্দ্রনাথের ছিল স্বাভাবিক অভিনয় ক্ষমতা ও অভিনয়-প্রবণতা; তিনি ছিলেন চিত্রশিল্পী—বক পাখির পালকের খুঁটিনাটি দেখবার ও দেখাবার ক্ষমতা অর্জন করেছিলেন; ছবিতে ভাব দেবার সামর্থ্যও তাঁর ছিল। রং রেখার জগৎকে তিনি আয়ত্ত করেছিলেন। শব্দ ও ধ্বনির জগৎকেও নিয়েছিলেন আপন করে। সেই সঙ্গে ছিল অদ্ভুত কবিত্ব ও অলৌকিক কল্পনাশক্তি। এই সঙ্গে যুক্ত হ'ল কখনকার। কথকঠাকুরদের পাঠ শীরা শুনেছেন, তাঁরা লক্ষ্য করেছেন তা কেবল পাঠ নয়, তাতে আছে ছড়া-আবৃত্তি, কথোপকথন, লাচাড়ি বা পয়ারছন্দের গান। সেইসঙ্গে যুক্ত হত আঙ্গিক ও বাচিক অভিনয়—অঙ্গভঙ্গি, করমুদ্রা, ঘূর্ণিত নয়ন ও মুখমণ্ডল পেশীর চালনা, কণ্ঠনিঃসৃত ধ্বনি ও স্বরক্ষেপ। তার ফলে কথক ও শ্রোতার অস্তরঙ্গতা গড়ে উঠত। অবনীন্দ্রনাথের কথকতাসঙ্গীত যাত্রাপালায় কথকতার এই সব গুণ

আছে, তার ফলে এখানেও কথক ও পাঠকের মধ্যে গড়ে ওঠে এক অন্তরঙ্গতা—বা সাহিত্যের অন্য ক্ষেত্রে স্বত্বলভ। সাহিত্যক্ষেত্রে অবনীন্দ্রনাথ শ্রেষ্ঠ কথক। [দ্র° শ্রীমঙ্গলেন্দু বসুর প্রবন্ধ ‘কথক অবনীন্দ্রনাথ’ বিশ্বভারতী পত্রিকা, বর্ষ ১৬, সংখ্যা ২-৩]

কথকতার সাবলীল কথকশৈলী, আমরা জানি, ধরা-বাঁধা পথে চলে না। চলতে চলতে তা সৃষ্টি করে নানা ভাষাচিত্র। বঙ্গাহীন কল্পনার আবেগে আদিক বাচিক অভিনয়যোগে সৃষ্ট হয় কাহিনী। প্রাকৃতভাষা উপভাষার শব্দচ্ছটায়, উপমা ও বিশেষণের ঘটায় নাটুকে ভঙ্গিতে গড়ে ওঠে এক কল্প-জগৎ, শ্রোতার তখন শোনে শোনার আনন্দে আর কথক ঠাকুর বলেন বলার আনন্দে। গল্প পড়ের সীমানা বারবার কথক লঙ্ঘন করে ঘান, গান ছড়া-স্বাভি ও গল্প-ব্যাপ্যন একাকার হয়ে যায়। ‘টাইবুড়োর পুঁথি’ ও ‘মারুতির পুঁথি’তে বারবার তা হয়েছে। সেইসঙ্গে যুক্ত হয়েছে কৌতুকপ্রিয়তা, তার ফলে ভাষা হয়েছে তরল উজ্জল স্বচ্ছ বেগবান।

কথক প্রবর টাইবুড়ো বাংলা সাহিত্যে দ্বিতীয়রহিত স্মরণীয় চরিত্র। পাকা অভিনেতা, যেমন তাঁর কখনকার, তেমন তাঁর লোকচরিত্রজ্ঞান। এইবার আসরে প্রভূব আগমন, উপবেশন, কথকতা-সূচনা, আদিক ও বাচিক অভিনয় লক্ষ্য করি।

[১৬] টাইবুড়ো পাকা কথক; আগের দিনের আগর দেখেই বুঝেছিলেন ‘মহিব বধ’ ‘বালি বধ’ হবে না। শুনে ভক্তগণ কিছু পাতলা হয়েছেন, তাই হুম্মানকে পিতৃলোকের পক্ষকুণ্ডে ফেলে, শেষ কি হল শ্রোতাদের বুঝতে না দিয়েই—“হুম্মান কি কল্প, শুনিবা কল্যা”—বলে পাঠ বন্ধ করেছিলেন। লোকে ভাবছে কতক্ষণে কল্যা আসে; ঘড়ি যেন পা টিপে চলে, কল্যা আর আসে না; যদি বা এলো তো লোক এসে ফিরে গেল। “শনি মঙ্গল পুঁথির শয়ন, অতএব মঙ্গল উর্দ্ধে বধে পা’র ধুলো দেবেন অহুগ্রহ করে ভক্তগণ ঐ দিন—মঙ্গল্যা লাড়ে পাঁচটায় পুঁথি-জাগরণ। ১২শে চৈত্র, ১লা এপ্রিল, চৈত্র সূদ্ধি ৮। ৭। ১২ গতে গো সহস্রী যোগে ভ্রবণ। ফল—জ্ঞী তৈল মংস্ত মাংসাদি সন্তোষ।”

বুধবারে আসরে লোক আর ধরে না। টাইবুড়ো মুহুম্মদ হাস্ত ককে অতি মদ্রবরে পাঠ আরম্ভ করলেন। [মারুতির পুঁথি]

পুঁথিপাঠের নানা নিয়ম আছে। টাইবুড়ো আসন গ্রহণের পূর্বে বলেন,

‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’, আসন্নত্যাগের সময় বলেন, ‘মধুসূদন মধুসূদন’।
পুঁথিপাঠের পূর্বে গণ্ডু ব করেন, তারপর মন্ত্রপাঠ করেন—

হুম্ গণেশ চিংপটাং ততঃ মারুতি চিংপটাং

আকাশে চিংপটাং বাতাসে চিংপটাং

জলে জলে কাঁদা-মাটিতে চিংপটাং। [মারুতির পুঁথি]

কেবল গণ্ডু, মন্ত্রপাঠ, আচমন ও শান্তিজন প্রক্ষেপণ নয়, আরো আছে,
মাঝে মাঝে চাঁইবুড়ো অভিনয়ও করেন।

[২৫] ভাব লেগে চাঁইবুড়ো যেন মূর্ছিত হন, এমনি ভাব দেখিয়ে
আকাশে চক্ষু তুলে বলেন—‘ঐ তিনি এসে গেছেন—

মারুতির পুঁথি পাঠ হইবে যে-স্থানে

তাঁহার উদয় হইবে সে-স্থানে ॥’

সবাই আকাশেয় পানে চায়—মাথার ‘পরে চাঁদোয়া অল্প ঢুলছে, পেঁপে পাতার
ছাতা যেমনি—হলে না দোলে না। সকলে একটু বিচলিত দেখে চাঁইবুড়ো
বলেন—‘যদি বা তিনি এসে থাকেন তো সূক্ষ্ম শরীরে প্রোতাদের মধ্যে নিশ্চয়
এসেছেন। নিজের প্রসঙ্গ অবগত করলে তো তিনি প্রকাশ্য হতে পারেন না।
অতএব বিলম্বনালম্—” [মারুতির পুঁথি]

ষাট্রা-পাঁচালির সঙ্গে সঙ্গে কথকতার যথেষ্ট বিস্তার মিলিয়ে অবনীন্দ্রনাথ
মারুতির পুঁথি ও চাঁইবুড়োব পুঁথি রচনা করেছেন। ষাট্রাপালার টেকনিকে
আছে নাটকীয়তা, কিন্তু যথেষ্ট বিস্তারের স্বেযোগ তাতে নেই। সেকারণে
কথকতার বিস্তার - কাহিনীর বহমানতা, যথেষ্ট ঘটনা উদ্ভাবনা, ইচ্ছে-মতো-
পয়ার ছন্দকে দীর্ঘ হৃদয় করে শেষকালে কোনোক্রমে মিল জোগানো, কখনো
ক্রতলয়ের ঝড় আকৃতি, কখনো বা গণ্ডুব্যাখ্যান—যার তলায় তলায় ফন্দের
মতো ছড়ার স্রোত বইছে। ঘটনা পরস্পরের বাধ্যবাধকতা নেই, গাঙীর্থে,
চাপল্যে হাসি-কান্নায় অল্প-মধুরে এক হৈ-হৈ বৈ-বৈ কাণ্ড। যেমন, রাগের
সময়ে রাবণের প্রথমে হিন্দি, পরে ইংরেজী ব্যবহার—‘রাবণকে তখন
ইন্ডিরীতে পাওয়ার যোগাড় হচ্ছে দেখে সকলের পলায়ন’; আবার মধু
দৈত্যের কীর্তি—রাবণ-ভয়ী কুম্ভমসীকে হরণ করে তারপর ধরা পড়ে নিজেকে
একটা ছারপোকা প্রতিপন্ন করার প্রয়াস—‘মধু আকর্ণ বিস্তৃত ঠোঁট মেলে
ছার খিলাও, ছার খিলাও বলে রাবণের দিকে এগোতে লাগল, রাবণও ছুতোর
বলে হুদাড় গ্রস্থান।’ [চাঁইবুড়োর পুঁথি]

‘রং-বেরং’ ও ‘একে তিন তিনে এক’ সংকলনদুটিতে পাঁচমিশেলি রচনার সমাবেশ : ভাড়া যাত্রাগান, টুকরো পাঁচালি, নাটক (চর্চাটি) ও গল্প (সিকস্তিপয়ন্তি কথা) আর অতিকাল্পনিক কাহিনী। শব্দ প্রয়োগ ও কথার খেলা অবনীন্দ্রনাথের এই পর্ষায়ে সব গ্রন্থেই পাওয়া যায়। ননসেন্স-রাইম, অর্থবাহী ছড়া, পোট’ম্যান্টো শব্দরাজি, আজগুবি ছড়া, উর্দু-হিন্দী ইংরেজী-ফার্সী শব্দযোগে বিচিত্র ধ্বনিচিত্র—সবই আছে। অল্প-কিছু নমুনায় এর পরিচয় পাওয়া যাবে।

গর্দবাদের ওর্দানশীল কোর্মা ক্ষেতের খোসবু
জিলদে ধরা বুলবুলির গান খুঁজে ঢাকা বস্ত্র। (রং-বেরং)

দেখছে খালাসিগণ কইরা খুব নিরীক্ষণ
বিপদে পইরাছে জানি হবে কোন্ মোহাজন !
কিবা কোন্ ছওদাগর যেতেছিল ছপব
তুফানে পইরা ডিঙ্গা হৈল তর এইক্ষণ। (রং-বেরং)

শির বিরিজি ফালুদা আর গোলাপী সরবৎ,
কালিয়া কোর্মা কোফ্তা কাবাব দল্লকৎ।
আধরোটি মনাকা কিসমিস বাদাম,
খোরমা ও খেজুর কত ভাল ভাল আম।
শিরা ও মালাই ফিরগী চোরসের দুধ,
চিনি মিছরি নিয়মিত খাইহু বহৎ। (একে তিন তিনে এক)

এই পর্ষায়ের রচনায় অবনীন্দ্রনাথ গল্প-পণ্ডের নির্বিরোধ সাধন করেছেন। তাঁর একই রচনায় একই প্রবাহে গল্প-পণ্ড মিশে যায়। পর পর বাক্যবন্ধে গল্প পণ্ডর সহাবস্থান অনায়াসলক্ষণীয়। গল্প থেকে পণ্ডে, পদ্য থেকে গণ্ডে চলে যাবার বিস্ময়কর অনায়াস সামর্থ্য অবনীন্দ্রনাথের ছিল। তাঁর উৎস অবনীন্দ্র-প্রতিভা—বার বাক্‌বিভূতি অসামান্য, বাক্‌-ভাণ্ডার অফুরান, কল্পনা-ও অতিকল্পনাশক্তি তুলনাহীন। এই শক্তি যুগপৎ গদ্য-ও কাব্য-ধর্মী। বহুচারী প্রতিভা একই সঙ্গে ঘরোয়া ও আকাশচায়ী, বাস্তবনির্ভর ও কল্পনা-বিহারী, আবেগম্পন্দিত ও কৌতুকপ্রিয়। পুনরায় স্মরণ করি অবনীন্দ্রনাথ

সম্পর্কে অবনীন্দ্রনাথের বিরোধাত্মক-উক্তিটি—‘পাগলামির কারুশিল্প’।
অবনীন্দ্রনাথের বাক্যরীতি একান্ত ভাবে নিজস্ব, স্বমহিমায় দীপ্যমান।

কেবল যাত্রাপালাতেই অবনীন্দ্রনাথ গদ্য-পদ্যের নির্বিরোধ সাধন করেছেন, একথা মনে করা ভুল। পঞ্চাশ বছরের সাহিত্যচর্চার সূচনা থেকেই এই প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়। রূপকথা, উপকথা, খোশ গল্প, ছড়া, কথকতা, যাত্রাপালা—সর্বত্রই অবনীন্দ্রনাথ এই পরীক্ষা করেছেন। তাঁর সকল গদ্য-রচনার ছন্দোম্রোত ফন্তর মতো প্রবাহিত। তাঁর রচনার কালাহুকমিক নিদর্শন থেকে এটি স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

(ক) তারপর কি হল ? |

দুঃখের নিশি প্রভাত হল, | মাধবীর পাতায় ফুল ফুটল, | নিকুঞ্জের
গাছে গাছে পাখি ডাকল, | সখীদের পোষা হরিণ কাছে এল। |

আর কি হল ? |

বনপথে রাজা-বর কুঞ্জে এল। |

আর কি হল ? |

পৃথিবীর রাজা | আর বনের শকুন্তলা | —দুজনে মালা বদল
হল। | দুই সখীর মনোবাহা পূর্ণ হল। |

[শকুন্তলা]

(খ) যষ্টীভলা ছেলের রাজ্য | — সেখানে কেবল | ছেলে-ঘরে ছেলে, |
বাইরে ছেলে, | জলে স্থলে, | পথে ঘাটে, | গাছের ডালে, | সবুজ ঘাসে, |
ঘেদিকে দেখে | সেই দিকেই | ছেলের পাল, | মেয়ের দল। |

[কীরের পুতুল]

(গ) মনে হল, | আকাশ ঘুরছে, | তারা ঘুরছে, | পৃথিবী ঘুরছে, |
পেটের ভিতর | আমার মাসীর | মোয়াগুলোও | যেন ঘুরতে | লেগেছে। |

[ভূতপত্নীর দেশ]

(ঘ) মায়ের কোলে | ছেলে শুনছে | ‘নমো নমো | গৌতমচন্দ্রিমায় ; |
শরের দাঁওয়ায় | দাঁড়িয়ে মা | শুনছেন ‘নমো নমো’ ; | বুড়ি দিদিমা | শরের
ভিতর থেকে | শুনছেন ‘নমো’ ; | অম্মি তিনি | সবাইকে ডেকে |
বলছেন—‘ওরে | নোমো কর্ | নোমো কর্ ।’ |

[নালক]

(ঙ) বর্ষাকালের | কাজলমাখা | পিছল রাত। | নিখুঁত রাত। | কালোর

পরে | একটি খুঁত | তারার টিপ । | ভয়ংকরী নিশীথিনী, | বিরূপা ঘোর, |
ছায়ার মায়া, | থাকুন, তিনি রাখুন । | নিশাচর নিশাচরী, | রক্তপাত করি, |
আচমিতে | নিরুন্ম রাতে, | হৃপ্পুর রাতে, | নষ্টচন্দ্র, | ভ্রষ্টতারা, | ভিতর-বার |
অন্ধকার-রাত | সারা রাত । | নিরুন্ম হৃপ্পুর, | নিখুঁৎ হৃপ্পুর, | অফুর রাত । |

[আলোর ফুলকি]

(চ) কানা কুকুরটা | ঘেউ ঘেউ করে | ধামলে | হাঁসেরা | হাসতে
হাসতে | বললে | —আরে মুখা, | আমরা কি তোর | রাজার কথা, | না
রাজবাড়ির কথা, | না মাটির কেল্লার কথা | শুনেছি ? |

[বুড়ো আংলা]

(ছ) ধরা ছিল মনে । | কালে কালে | সে সঞ্চয় কাজে এল ; | আবার
লেখার কাজে, | ছবি আঁকার কাজে, | গল্প বলার কাজে, | এমনি কত কি
কাজে | তার ঠিক নেই । |

[জোড়াসাঁকোর ধারে]

(জ) মাসি, মাসি বলে | ডেকে ডেকে | গলা চিরে গেল । | একবার
মনে হল | যেন অন্তরবাড়িটার দিকটায় | কে ঘেন ডাকল | মাসি গো
মাসি । | তারপরেই | যে চূপ | সেই চূপ, | নিঃসাদা পুরী । | ছুটলুম অন্তরের
দিকে, | বলি মাসির যদি দেখা পাই সেখানে । |

[মাসি]

(ঝ) প্রম্ দন্দড়্ | প্রম ধন্দড়্ |

কিপ্পোলো | কিপ্পোলো ।

ষমজয়ন্তীর তোপ্পোলো । |

ষমদণ্ড ভঙ্গ হলো |

দশখণ্ড হলো |

কালদণ্ড ফাল হলো, | ফাল্গালো ॥ ॥

[চাঁইবুড়োর পুঁথি]

(ঞ) এস করি হিড়িকিড়ি |

হাঁড়ি পেট নখে চিড়ি | —করি ফাঁক ! ॥

সেই পথে প্রাণপাখি | বারান্নে ষাক | —তড়িবিড়ি |

ঝট্ট হোক কাজ সাফ ॥

চুকে ষাক লাফালাফ | —আড়ি ভাব, | দস্ত কিড়িমিড়ি ।

আমরা এখানে পড়ে থাকি ।

দেশে উড়ে থাক প্রাণপাখি । — যেখানে তার ইত্তিরী ।

বলে চিবোচ্ছে কাঁচা পাকা তিস্তিড়া ॥ ॥

[মারুতির পুঁথি]

(ট) কোতুকে তাদের । আপত্তি নেই, বোতুকেই আপত্তি । ।

[তদেব]

(ঠ) ছবার ‘ওয়াক থক’ করে । একটা পটল তুলে । বুড়ো দাদার দমবন্ধ ।
— শিবনেত্র । — অজ হির, । অক্ষয় স্বর্গ । লাভ করলেন । হাক্কির রায় । ।

[তদেব]

(ড) খুঁড়ে লঙ্কার ভিত্তি, । তুমি রাখলে কিত্তি ।
বিত্তি লাভ । করতে এসে । পিত্তি পলো । ।

[চাইবুড়োর পুঁথি]

(ঢ) ‘বলি ক’ ছিলুম । হয়েছে ?’
আমি বল্লম । — ‘ছিলুম আবার কি ? । এই তো রয়েছে ।’

[তদেব]

(গ) হকুমও আসবে না, । হাকিমও আসবে না, । দরজাও খুলবে না, ।
দজ্জিও পাওয়া যাবে না ?

[একে তিন তিনে এক]

এইসব উদাহরণে গল্প-পদ্যের বিভেদ নগণ্য । অবনীন্দ্র-প্রতিভাশূণ্যে এখানে গদ্য-পদ্যের নির্বিবাদ সাধিত হয়েছে, একথা বলা যেতে পারে ।

দীর্ঘ অর্থপতাকার সাহিত্যসাধনার অবনীন্দ্রনাথ যে কীর্তি রেখে গেছেন, গদ্যরীতি ও বাক্যরীতি নিয়ে যে বিচিত্র পরীক্ষা করেছেন, মহৎ চিত্রশিল্পীর স্বভাব নিয়ে গদ্যে সূক্ষ্ম কারুকার্য কবিত্বগুণ ও চিত্রধর্মিতা আরোপ করে যে অমের্য ঐর্ষ্য সৃষ্টি করেছেন, তা আপন মহিমায় বর্তমান । ভারতী-কল্লোল-কালিকলম গোষ্ঠীর লেখকদের উপর অবনীন্দ্র-গদ্যের প্রভাব দুর্নিরীক্ষ্য নয় । গ্রায়েশনের আদর্শ ভাষা (রাজকাহিনীর ভাষা) সৃষ্টিতে তাঁর কৃতিত্ব অবশ্য-স্বীকার্য, সেইসঙ্গে স্বীকার্য এই সত্যটি যে, অবনীন্দ্রনাথ এমন একজন গদ্যশিল্পী যিনি নিজের সৃষ্ট ভাবারীতিকে বারবার অতিক্রম করে গেছেন । বাংলার প্রধান গদ্যশিল্পীদের অগ্রতমরূপে অবনীন্দ্রনাথের নাম অবশ্য উল্লেখ্য ।

প্রবন্ধ-গদ্য ও প্রবন্ধ-রীতির একটা আদর্শ তত্ত্ববোধিনীর যুগ থেকে বাংলা সাহিত্যে দেখা গেল। অক্ষয়কুমার দত্ত, রাজেন্দ্রলাল মিত্র, বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, ভূদেব মুখোপাধ্যায়, রমেশচন্দ্র দত্ত, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, রাজনারায়ণ বসু, অক্ষয়চন্দ্র সরকার, চন্দ্রনাথ বসু, রাজকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় প্রভৃতির রচনায় এই আদর্শের অত্মস্থিতি লক্ষ্য করা যায়।

এই প্রবন্ধ-গদ্যের স্বরূপ বর্ণনা করেছিলেন ম্যাথু আর্নল্ড, 'The needful qualities for a fit prose are regularity, uniformity, precision and balance.'

উনবিংশ শতকের বাংলা প্রবন্ধ-গদ্যে এইসব গুণেরই চর্চা হয়েছে : শৃঙ্খলা, পারিপাট্য, সংহতি, যথাযথতা, আভিধানিক স্পষ্টতা, অলংকার-বিবলতা ও বক্তব্যপ্রাধান্য। প্রবন্ধ-রীতিটি এই গদ্যরীতির অত্মগামী—সমাজ-কল্যাণাদর্শ, ধর্ম, দর্শন, ইতিহাস, সমাজ-বিষয়ক তত্ত্বমূলক ব্যক্তি-নিরপেক্ষ আলোচনা।

এই প্রবন্ধ-গদ্যকে বলা যায় যুক্তির গদ্য, চিন্তার গদ্য। ইতিহাস সমাজ ব্যক্তি সম্পর্কিত সকল ঘটনায় প্রাকৃতিক নীতিনিয়ম আরোপ করে তার অত্মকূল নৌতুন সমাজগঠনের পথনির্দেশ গত শতকের বাংলা প্রবন্ধে লক্ষ্য করা যায়। স্বভাবতই এর ভঙ্গি নির্বিকার, নৈব্যক্তিক। বিষয় সম্পর্কে যথাযথ ধারণা ও গাণিতিক যুক্তিনির্ভরতা এই প্রবন্ধ-গদ্যের প্রধান লক্ষণ। তারই ফলে ভাষা পেয়েছে আভিধানিক স্পষ্টতা, আভিশয্যবজ্রিত স্বচ্ছতা ও স্বার্থহীনতা। আর সে কারণেই ভাষারূপ নিরাত্মবর্ণ নিবলংকার—এতে নেই উপমা-উৎপ্রেক্ষা, নেই ধ্বনিরোল ও ধ্বনিবহুলতা, নেই চিত্রগুণসম্পন্ন

বিশেষণ, আর যে-বিশেষণ আছে তাও সংখ্যান্ন। অনেক সময়ে মনে হয় এই প্রবন্ধ-রীতি গাণিতিক যুক্তি আশ্রয় করেই কাস্ত হয় নি, জ্যামিতিক সূত্র-প্রণয়নেও ত্রুটি হয়েছে, আর পদার্থবিজ্ঞানের মিতভাষণকে আশ্রয় করেছে। অক্ষয়কুমার দত্ত, বঙ্কিমচন্দ্র, ভূদেব ও রাজকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়ের প্রবন্ধে এইসব বৈশিষ্ট্য অনায়াসলক্ষণীয়। পূর্ববর্তী অধ্যায়গুলিতে অক্ষয়কুমার, ভূদেব ও বঙ্কিমচন্দ্রের প্রবন্ধ-গদ্যের আলোচনায় এসব বৈশিষ্ট্যের বিস্তারিত উল্লেখ করেছি।

বিংশ শতকে এই চিন্তা-গদ্যের প্রধান শিল্পী রামেন্দুসুন্দর ত্রিবেদী (১৮৬৪-১৯১৯)। তাঁর গদ্যের আদর্শ এই প্রবন্ধ-গদ্য, প্রবন্ধের আদর্শ এই প্রবন্ধ-রীতি। রামেন্দু-গদ্যে উপরিদ্রুত বৈশিষ্ট্যগুলি অনায়াসলক্ষণীয়। যুক্তিনির্ভর তথ্যাশ্রয়ী নৈব্যক্তিক বক্তব্যপ্রধান নিরাভরণ দ্ব্যর্থহীন অথচ প্রাঞ্জল ও সরস রামেন্দু-গদ্য প্রবন্ধ-গদ্যের আদর্শরূপে এই শতকের বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে বিরাজমান। এই শতকের প্রবন্ধক্ষেত্রে রামেন্দুসুন্দরের রচনা সকলকে ছাড়িয়ে উঠেছে, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ও যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যানিধি ছাড়া আর কেউ তাঁর সমকক্ষ নন,—(এই তিনজনেই বঙ্কিম-শিষ্য), আর প্রমথ চৌধুরীর প্রবন্ধের গুরুত্ব হ্রাস পেয়েছে তার সচেতন চতুরতা ও বিদগ্ধ বাগ্‌ভণিতি-প্রাধাত্যের কারণে। রবীন্দ্রনাথের কথা এখানে বাদ দিচ্ছি এইজন্তে যে বিশুদ্ধ প্রবন্ধ-গদ্য ও প্রবন্ধ-রীতি তাঁর প্রতিভার অহুকূল নয়। একালের অন্ততম গদ্যলেখক ধূর্জটপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় রামেন্দু-প্রবন্ধরীতির কাছে ঋণ স্বীকার করেন। এই স্বীকৃতি রামেন্দু-রীতির জয় ঘোষণা করে।

রামেন্দুসুন্দরের সাহিত্যচর্চার কাল ত্রিংশ বৎসর—গত শতকের শেষ দশক, বর্তমান শতকের প্রথম দু দশক। তাঁর প্রবন্ধের প্রধান বিষয় বিজ্ঞান ও দর্শন। গোপ বিষয় সমাজ, সাহিত্য, রাজনীতি। আমাদের কালে চিন্তামূল্যের বহুল পরিবর্তন ঘটেছে, তা সত্ত্বেও প্রবন্ধকার ও গদ্যশিল্পী রামেন্দু-সুন্দর সম্পর্কে ভ্রঙ্কা পোষণের যথেষ্ট অবকাশ আছে।

আপন গদ্যরীতি সম্পর্কে রামেন্দুসুন্দর বলেছেন,

“প্রথম প্রথম কালীপ্রসন্ন ঘোষের ভাষা আমাকে একেবারে অভিভূত করে ফেলেছিল; তাঁর মত গম্‌গমে ভাষায় না লিখলে মনের ভাব ভালো করে প্রকাশ করা যায় না, এই ধারণা আমাদের মনে বদ্ধমূল হয়ে গিয়েছিল; সেই মোহপাশ থেকে নিজেকে মুক্ত করতে আমার অনেক সময় লেগেছিল। ক্রমশ

দেখলাম যে, আমি যে-সব কথা বলতে চাই, তা ও-ভাষায় চলবে না; আমার মনের ভাব প্রকাশ করবার জন্যে উপযুক্ত ভাষা গড়ে তুলতে হল।” [ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী’ জীবনীতে উদ্ধৃত, ‘ঐ’ সাহিত্যসাধক চরিতমালা]

প্রথমে তিনি বিজ্ঞান বিষয়ে প্রবন্ধ লিখেছেন। কালীপ্রসন্ন ঘোষের আতিশয্যপূর্ণ আড়ম্বর-ভরা গদ্যে তাঁর কাজ হবে না, এ সত্য অচিরেই বুঝলেন। তাঁর দরকার স্বচ্ছ ঋজু অনলংকৃত স্বাধাযথ যুক্তিনির্ভর আবেগবর্জিত ভাষা। অর্থাৎ বন্ধিমের প্রবন্ধ-গদ্যভাষা। বন্ধিম-অমুরাগী অক্ষয়চন্দ্র সরকার তাঁকে পথ দেখিয়ে দিলেন। তৎসম্পাদিত নবজীবন পত্রিকায় রামেন্দ্রসুন্দর প্রথম রচনা পাঠিয়েছিলেন। “সম্পাদকের ছুরিকাঘাতে ক্ষতবিক্ষত” হয়ে সংশোধিত আকারে সেই রচনা প্রকাশিত হয়। রামেন্দ্রসুন্দর স্বীকার করেছেন এতে তাঁর উপকার হয়েছিল। চিন্তার ভাষায় উচ্ছ্বাস সর্বথাবর্জনীয়,—এই শিক্ষা এ ঘটনায় তিনি পেয়েছিলেন।

রামেন্দ্রসুন্দর বিজ্ঞান-আলোচনা মূলক প্রবন্ধ লিখতে লিখতে দুটি বিশ্বাসকে গ্রহণ করলেন। এক, চিন্তার ভাষার স্বচ্ছতা, নিরাস্তম্বপতা ও স্বাধাযথতায় বিশ্বাস; দুই, বিজ্ঞানের সর্বব্যাপী যুক্তিশৃঙ্খলায় বিশ্বাস। রামেন্দ্রসুন্দরের গদ্যরীতি ও প্রবন্ধরীতির মূল এখানেই।

রামেন্দ্রসুন্দর জ্ঞানের ভিতর দিয়ে ভুবনখানি দেখেছিলেন। জ্ঞান তাঁর কাছে বিজ্ঞান। এই বিশ্বচরাচরে তিনি লক্ষ্য করেছেন ‘নিয়মের রাজত্ব’—জগতে কোথাও অনিয়ম নেই, সকল ঘটনার অন্তরালে নিয়মের অলভ্য শাসন রয়েছে, মির্যাকল বা অলৌকিক ঘটনা মাহুষের কল্পনা মাত্র, ঘটকণ মাহুষ বুদ্ধি যুক্তি দিয়ে বুঝতে পারে না। ততক্ষণই মির্যাকলের আধিপত্য, যখন বিশ্বব্রহ্মকে বিজ্ঞান-যুক্তি দিয়ে দেখি, তখন নিয়মের রাজত্ব।

রামেন্দ্রসুন্দরের ‘কর্মকথা গ্রন্থে নিয়মের রাজত্বেরই স্বীকৃতি। তাঁর কাছে ‘ধর্মের অঙ্গ’ কথাটির অর্থ বিশ্বচরাচরব্যাপী ‘scheme of things’-এর অর্থ, তাই হ’ল। তাকেই বলে Law। জগতের অবশ্যস্বাবী নিয়ম তাঁর কাছে নীতি নিয়ম বলে প্রতিভাত হয়েছিল। তিনি কোথাও ঈশ্বরের কথা বলেন নি, তাঁর কাছে ঈশ্বর ‘ধর্ম’ বা ‘মহানিয়তি’, আপনার নিয়ম শৃঙ্খলায় আপনি-রুদ্ধ। রামেন্দ্রসুন্দরের যুক্তিবাদিতার প্রধান অবলম্বন ছিলেন গত শতকের দুই ইংরেজ মনীষী—চার্লস ডারউইন ও হার্বার্ট স্পেন্সার। ডারউইনের

বিবর্তনবাদ জগৎ ঈশ্বর ও মানবসৃষ্টি সম্পর্কে চিন্তাক্ষেত্রে বিপ্লব এনেছিল, চিন্তায় শৃঙ্খলা প্রাধান্য পেয়েছিল। রামেন্দ্রসুন্দর ডারউইনের বিবর্তনবাদকে ও হারবার্ট স্পেন্সারের জীবন-সংজ্ঞা (‘জীবন একটা সামঞ্জস্য স্থাপন’) গ্রহণ করেছিলেন, ফলে তাঁর চিন্তায়, রচনায় ও গদ্যরীতিতে শৃঙ্খলা ও সামঞ্জস্য প্রাধান্য লাভ করেছিল।

রামেন্দ্র-মনীষার এই সামান্য রেখাচিত্র তাঁর গদ্যরীতির আলোচনায় প্রাসঙ্গিক এই কারণে যে তাঁর গদ্যরীতিতে চিন্তাপ্রক্রিয়ায় ছাপ পড়েছে। জ্ঞানই শক্তি, এই বিশ্বাস রামেন্দ্র-রচনায় প্রাধান্য পেয়েছে, তার ফলে তাঁর গদ্যরীতিতে এসেছে ঋজুতা ও বলিষ্ঠতা। বিখে বিজ্ঞাননিয়মেরই রাজত্ব,— এই বিশ্বাস জীবনের সর্বক্ষেত্রে প্রয়োগের ফলে তাঁর গদ্যরীতিতে এসেছে বধ্যবধ্যতা, আভিধানিক স্পষ্টতা, আবেগবর্জিত পারিপাট্য ও নিরাভরণ স্বচ্ছতা।

রামেন্দ্রসুন্দরের প্রধান প্রধান রচনা : নানা কথা (রচনা ১৮৯০-১৯০০ । প্রকাশ, মৃত্যুর পরে), প্রকৃতি (১৮৯৬), জিজ্ঞাসা (১৯০৪), বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা (১৯০৬), কর্মকথা (১৯১৩), চরিতকথা (১৯১৩), বিচিত্র প্রসঙ্গ (১৯১৪), শব্দকথা (১৯১৭), মৃত্যুর পরে প্রকাশিত—বিচিত্র জগৎ (১৯২০), বঙ্গকথা, জগৎকথা (১৯২৬) ।

রামেন্দ্রসুন্দর বিজ্ঞানের ছাত্র ও অধ্যাপক। বিজ্ঞান-নিয়মের প্রতি তাঁর অবিচল নিষ্ঠা। এই নিয়মই তাঁর ঈশ্বর। বিজ্ঞানবিষয়ক রচনাকে তিনি নিরাভরণ সংহত ঋজু বক্তব্যপ্রধান করে তুলেছিলেন, কিন্তু তা নীরস শুষ্ক বিজ্ঞান বিরূতি নয়, পরন্তু তা সরস প্রাঞ্জল ও ঘরোয়া পরিহাসমণ্ডিত। ‘প্রকৃতি’ ও ‘জিজ্ঞাসা’য় এই পরিহাসনৈপুণ্য লক্ষ্য করা যায়; ‘কর্মকথা’ ও ‘নানাকথা’য় গুরু চিন্তার প্রাঞ্জল উপস্থাপন লক্ষণীয়। রামেন্দ্র-গতের প্রসাদগুণ রামেন্দ্র-রচনাকে দিয়েছে স্বাভূতা ও প্রসঙ্গতা; প্রবন্ধ-গত্রে তা খুব স্থলভ নয়, এর উৎস লেখক-ব্যক্তিত্ব। প্রাকৃত-বিজ্ঞানের সত্য ও তথ্যগুলিকে রামেন্দ্রসুন্দর যেমন আত্মস্থ করেছিলেন, অপ্রাকৃত অধ্যাত্মচেতনা ও স্বাদেশিক চিন্তা-বেদনার আনন্দে অন্তর্জীবনকে তেমনি সরল, সুন্দর ও সুমধুর রাখতে পেরে-ছিলেন। তাঁর যুক্তিবাদী মনীষার চিরসহচর ছিল সহজ ও স্বাভাবিক রসবোধ। ছয়ের মিলনে রামেন্দ্র-ব্যক্তিত্ব হয়ে উঠেছিল রসমধুর। রবীন্দ্রনাথ এই ব্যক্তিত্বকে অভিনন্দন জানিয়ে লিখেছিলেন—“তোমার ক্ষুদ্র সুন্দর,

তোমার হাস্য হৃন্দর, হে রামেন্দ্রহৃন্দর, আমি তোমাকে অভিযান করিতেছি।” (৫ ভাদ্র ১৩২১)

‘ রামেন্দ্রহৃন্দরের প্রথম বই ‘প্রকৃতি’ (১৮২৬) বিজ্ঞানবিষয়ক প্রবন্ধের সংকলন। লোকরঞ্জন ভাষায় জনসাধারণের মধ্যে বিজ্ঞানের নানা বিষয় ও তথ্য প্রচারের গুরু দায়িত্ব এই গ্রন্থে তিনি অনায়াস স্বাচ্ছন্দ্যে পালন করেছেন। এই সময়েই বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদের প্রতিষ্ঠা হয় (১৩০১ বঙ্গাব্দ। ১৮২৪ খৃষ্টাব্দে)। পরিষদের মুখপত্র পরিষৎপত্রিকাও একই সালে প্রকাশিত হয়। প্রথম বর্ষেই রামেন্দ্রহৃন্দর ‘বৈজ্ঞানিক পরিভাষা’ নামে এক প্রবন্ধ লেখেন। “বিচার্য বিষয় তিনটি—(১) বিজ্ঞানে পরিভাষার প্রয়োজন, (২) বৈজ্ঞানিক পরিভাষার লক্ষণ, (৩) পরিভাষা নির্মাণ-বিধি। এই তিন বিষয়ে তাঁহার আলোচনা পড়িয়া বুঝিয়াছিলাম, তিনি মেধাবী, কৃতবিদ্বৎ, স্থিরবুদ্ধি, প্রাচীনের প্রতি শ্রদ্ধাশীল ও নবীনের অগ্ররাগী। তাঁহার ভাষা সরস ও সুখপাঠ্য, প্রাঞ্জল; বাগ্মীতি প্রসন্ন।” [‘রামেন্দ্রহৃন্দর জীবনী’—যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যানিধি, বিশ্বভারতী পত্রিকা, বর্ষ ১১, সংখ্যা ৪]

বৈজ্ঞানিক পরিভাষা নির্মাণ ও লোকরঞ্জন ভাষায় বিজ্ঞান প্রচারের গুরু দায়িত্ব রামেন্দ্রহৃন্দর সারা জীবন বহন করেছিলেন। ‘শব্দকথা’ গ্রন্থে (১৩২৪ বঙ্গাব্দ। ১২১৭ খৃ) বাংলা ভাষার ব্যাকরণ, শব্দতত্ত্ব, ধ্বনিবিচার ও বৈজ্ঞানিক পরিভাষার আলোচনা বিধৃত হয়েছে। শব্দ ও পরিভাষা নির্মাণ ও ব্যবহারে রামেন্দ্রহৃন্দরের প্রবৃত্তি আজীবন ছিল।

এই ব্যাপারে তাঁর সহযোগী ছিলেন যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যানিধি। বৈজ্ঞানিক পরিভাষা, বাংলা ব্যাকরণ ও শব্দকোষ, লোকরঞ্জক বিজ্ঞান-আলোচনায় তাঁর সমান উৎসাহ ও যোগ্যতা ছিল। বৈজ্ঞানিক পরিভাষা সম্পর্কে যোগেশচন্দ্রের প্রবন্ধ বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ পত্রিকায় (১৩০১ বঙ্গাব্দ। ১৮২৫ খৃ) প্রকাশিত হয়। পরিষৎ থেকেই তাঁর ‘বাঙ্গালা ভাষা’ পুস্তক প্রকাশিত হয় (১৩১২ বঙ্গাব্দ। ১২০৫ খৃ)। প্রবাসী ও ভারতবর্ষ পত্রিকায় তাঁর নানা বিজ্ঞান-নিবন্ধ প্রকাশিত হয়। প্রতি ক্ষেত্রেই পরিষদের অধিনায়ক-রূপে রামেন্দ্রহৃন্দর যোগেশচন্দ্রকে নানাভাবে উৎসাহ দিয়েছিলেন। দুজনেই বিজ্ঞানের অধ্যাপক, দুজনেই সাহিত্যসেবী, দুজনেই বিজ্ঞানপ্রচারে যত্নবান। ঋগ্বেদে যোগেশচন্দ্র লিখেছেন, ‘৬০।৭০ বৎসর পূর্বে লোকে বিজ্ঞানের নাম শুনিত, কিন্তু কেহ তাহার প্রতি অগ্ররাগী হইত না। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের

কয়েকজন ছাত্র ব্যতীত অন্তরে উদাসীন থাকিতেন। তৎকালে বাংলা ভাষার প্রতি অত্যন্ত শিক্তির প্রদীপ ছিল। রামেন্দ্রসুন্দর ও আমি বাংলা মাসিকপত্রে বিজ্ঞান বিষয়ে প্রবন্ধ লিখিতাম। কেহ কেহ দয়া করিয়া পড়িতেন, কেহ বা পাতা উন্টাইয়া ধাইতেন। কি উপায়ে দেশে বিজ্ঞানের স্কুল স্কুল তথা প্রচারিত হইবে, সে বিষয়ে আমরা চিন্তা করিতাম।” (উল্লিখিত প্রবন্ধ)

এই বিবরণ থেকে রামেন্দ্রসুন্দর ও যোগেশচন্দ্রের মানসিকতা ও বিজ্ঞান-মনস্কতার পরিচয় পাই। এই বিজ্ঞান-মনস্কতার অপর দিক দর্শন-চিন্তা। যোগেশচন্দ্রের কথায়, “তঁাহার ‘জিজ্ঞাসা’র প্রবন্ধগুলি পড়িলে মনে হয়, তিনি প্রকৃতির বিজ্ঞান হইতে সার সংগ্রহে আনন্দ পাইতেন। তিনি যখন এই সকল প্রবন্ধ লিখিয়াছিলেন, তখন এই সকল বিষয়ে বৈজ্ঞানিকদের চিত্ত অধিকার করিয়া ছিল। সে সময়ে আমারও অনেক প্রবন্ধের বিষয়বস্তু এই প্রকার ছিল। কেহ কেহ মনে করিয়াছেন, বিজ্ঞান বুদ্ধি দর্শনের বিরুদ্ধধর্মী। কিন্তু এই বিজ্ঞানই দর্শনের প্রথম সোপান এবং দর্শনই বিজ্ঞানের পরিণতি। রামেন্দ্রসুন্দরে বিজ্ঞান ও দর্শনের অপূর্ব সমন্বয় হইয়াছিল।” [তদেব]

রাজেন্দ্রলাল, অক্ষয়কুমার ও বঙ্কিমচন্দ্র যে-কাজের গোড়াপত্তন করেন, রামেন্দ্রসুন্দর ও যোগেশচন্দ্র তাকে দৃঢ়প্রতিষ্ঠ করেন—লোকরঞ্জন বিজ্ঞান-প্রবন্ধের দ্বারা সাহিত্যকে সমৃদ্ধ করেন। জগদীশচন্দ্র বসু ও জগদানন্দ রায় সে-কাজকে সমৃদ্ধতর করে তোলেন। এই কাজে তাঁরা সহযোগী রূপে পেয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথকে।

এখন রামেন্দ্রসুন্দরের গদ্যভাষার চারিত্র্য ও প্রকৃতি অল্পধাবন করা কঠিন নয়। আভিধানিক স্পষ্টতা, আতিশয্যবর্জিত স্বচ্ছতা, ঋজুতা, যুক্তিনির্ভরতা, নিরাভরণতা, বক্তব্যপ্রাধান্য, ও নৈব্যক্তিক উপস্থাপনা আর সেই সঙ্গে সরসতা—রামেন্দ্র-গদ্যরীতির প্রধান লক্ষণ। এইবার রামেন্দ্র-রচনা থেকে নমুনা উদ্ধার করে এই-সব লক্ষণের সন্ধান করা যাক্।

(১) জননী বসুন্ধরার বয়স নিরূপণ করিতে গিয়া মোটের উপর আন্দাজে নির্ভর করিতে হয়। কেননা জননী ভূমিষ্ঠ হইবার সময় তাঁহার পুত্রকন্টার মধ্যে কাহারও উপস্থিতির সম্ভাবনা ছিল না, সেইজন্য জন্মকালনির্ণয়োপযোগী কৌশ্লীৰ একান্ত অভাব। তথাপি যে জন্মকাল নির্ধারণ একেবারে অসম্ভব, তাহা স্বীকার করিয়া আপন অক্ষমতা প্রদর্শনে বড়ই লজ্জা বোধ হয়। পক্ষকেশের প্রাচুর্য ও লোলচর্মের পরিমাণের সহিত গুণাবশিষ্ট হস্তের সংখ্যা

মিলাইলে অতিবড় প্রাচীরেরও বয়ঃক্রম অনেক সময় নির্ণীত হইয়া থাকে। অতএব এই প্রচলিত সাধারণ নিয়ম অবলম্বন করিয়া প্রাচীনা জননীর বয়স নিরূপণ করিতে গেলে নিতান্ত বাতুলতা না হইতে পারে। [পৃথিবীর বয়স, প্রকৃতি]

(২) গতি ছাড়িয়া জড় নাই; জড় ছাড়িয়াও গতি নাই। জড়কে আশ্রয় করিয়াই গতি। কিন্তু আমাদের সম্বন্ধ মুখ্যত গতির সহিত, গৌণত জড়ের সহিত। যদি একটা জড়জগৎ মানিতে হয়, তবে একটা গতিজগৎ মানিব না কেন?

জড়ের সহিত গতির নিত্য সম্বন্ধ। যাহা জড় তাহাই গতিশীল, অথবা যাহা গতিশীল, তাহাই জড়, এইরূপ নির্দেশ করিলে বোধ হয় ভুল হইবে না।

জড়ের সহিত গতির এই সম্বন্ধ আলোচনা করিলে জড়ের একটা লক্ষণ পাওয়া যায়। জড় কি? না, যাহা গতিশীল। গতি কি? না, স্থান-পরিবর্তন। অমুক জব্য গতিশীল অর্থাৎ কিনা, উহা এইক্ষণে এখানে ছিল, পরক্ষণে ওখানে গেল। এই এইক্ষণে আর পরক্ষণে, এখানে আর ওখানে, ইহার মধ্যে দুইটা পরিবর্তনের উল্লেখ দেয়া যায়। একটা পরিবর্তনকে আমরা কালগত পরিবর্তন বলিয়া থাকি, আর একটাকে দেশগত পরিবর্তন বলিয়া থাকি। কাল ব্যাপিয়া দেশগত যে পরিবর্তন, তাহারই নাম গতি। আমরা জড়ব্যয় অনুভব করি না, আমরা উহার গতির অনুভব করিয়া থাকি। [‘এক না দুই’, জিজ্ঞাসা]

(৩) ব্যক্তি ও সমাজের সম্পর্ক বিষয়ে দুইটা পরস্পর বিপরীত থিয়োরি প্রচলিত আছে। একটার ইংরেজী নাম individualism ব্যক্তিত্বত্বতা আর একটার নাম socialism সমাজত্বত্বতা। একদল বলেন ব্যক্তিকে সম্পূর্ণ স্বাধীনভাবে ও স্বতন্ত্রভাবে স্ফুর্তিলাভ করিতে দাও; সমাজের যে ব্যবস্থা ব্যক্তিগত স্ফূর্তির অন্তরূপ তাহাই বজায় রাখ; তবে কিনা সমাজ না থাকিলে ব্যক্তির উন্নতি নাই; সেজন্য সমাজ রাখিবার জন্ত যতটুকু দরকার সমাজের খাতিরে ব্যক্তিগত স্বাতন্ত্র্যের ততটুকু সঙ্কোচন কর। এই মতের একজন প্রসিদ্ধ প্রচারক সুপ্রসিদ্ধ দার্শনিক হার্বার্ট স্পেন্সার। অন্য পক্ষ বলেন যখন সমাজের কুশলের উপরেই ব্যক্তিগত কুশল সম্পূর্ণ প্রতিষ্ঠিত তখন সমাজের মঙ্গলার্থ ব্যক্তিকে আপনার স্বার্থ সম্পূর্ণ বিসর্জনের জন্ত সর্বদা প্রস্তুত থাকিতে হইবে।

তৎকাল ব্যক্তিকে সর্বতোভাবে সমাজের অধীন রাখিতে হইবে। [‘অরণ্যে বোধন’, নানা কথা]

(৪) বাঙলা নামে দেশ, তার উত্তরে হিমালয়, দক্ষিণে সাগর। মা গঙ্গা মর্তে নেমে নিজের মাটিতে সেই দেশ গড়লেন। প্রয়াগ কানী পার হয়ে মা পূর্ববাহিনী হয়ে সেই দেশে প্রবেশ করলেন। প্রবেশ করে মা শতমুখী হলেন। শতমুখী হয়ে মা সাগরে মিশলেন। তখন লক্ষ্মী এসে সেই শতমুখে অধিষ্ঠান করলেন। বাঙলার লক্ষ্মী বাঙলাদেশ জুড়ে বসলেন। [বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা]

(৫) জগৎটাকে খণ্ড খণ্ড করিয়া ভিন্ন ভিন্ন খণ্ডের সহিত যদি আমার মূখ্যভাবে ও গোণভাবে সম্বন্ধ আলোচনা করা যায়, তবে এইরূপ দাঁড়ায়। আমার সহিত মূখ্য সম্বন্ধ প্রথমে আমার শরীরের : পবে পরে আমার পুত্র পৌত্রাদির, পরে আমাব পত্নী-বন্ধু-আত্মীয়বর্গের। এইরূপে ক্রমশঃ মূখ্য গোণ পরম্পরায় জাতি, গোষ্ঠী, গোত্র, কুল, বর্গ এইরূপে চলিয়া শেষে মানবজাতি জীবকূলে ও জড়জগতে গিয়া শেষ হয়। শেষ হয়—ঠিক বলা যায় না; কেননা প্রত্যক্ষদৃষ্ট জগৎ ছাড়িয়া আর একটা প্রকাণ্ডতর জগৎ রহিয়াছে বাহ্য হস্তে কোন কালেই প্রত্যক্ষগোচর হইবে না। [‘জীবন ও ধর্ম’, কর্মকথা]

(৬) রত্নাকরের রামনাম উচ্চারণের ক্ষমতা ছিল না। অগত্যা ‘মরা’ ‘মরা’ বলিয়া তাঁহাকে উদ্ধার লাভ করিতে হইয়াছিল।

এই পুরাতন পৌরাণিক নজীরের দোহাই দিয়া আমাদেরকে ও ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগরের নামকীর্তনে প্রবৃত্ত হইতে হইবে। নতুবা ঐ নাম গ্রহণ কবিত্তে আমাদের কোনরূপ অধিকার আছে কিনা, এ বিষয়ে ঘোর সংশয় আরভেই উপস্থিত হইবার সম্ভাবনা। বস্তুতঃ ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর এত বড় ও আমরা এত ছোট, তিনি এত সোজা ও আমরা এত বাঁকা, যে, তাঁহার নামগ্রহণ আমাদের পক্ষে বিষম আত্মসম্মতির কথা বলিয়া নিবেচিত হইতে পারে। [‘ঈশ্বরচন্দ্র’, চরিত-কথা]

এই কয়টি নমুনা যথেষ্ট। এর থেকেই রামেন্দ্র-গছরীতির পবিচয় পাওয়া যায়। উপরে যে-সব লক্ষণের কথা একাধিকবার উল্লেখ করেছি, তার শিল্পসম্মতরূপ এখানে অনায়াসলক্ষণীয়। মিতভাষিতা, বক্তব্যাপ্রাধান্য, নিরাস্তরণ স্বচ্ছতা, যুক্তি নির্ভরতা, প্রাঞ্জলতা, স্বজুতা, সর্বোপরি সরসতা—রামেন্দ্র-গছরের এইসব গুণ এখানে সাব্যস্ত হয়েছে। রামেন্দ্রসুন্দর সাধু ক্রিয়াপদিক রূপ অবলম্বন

করেছিলেন। কিন্তু তাঁর বৌকট। ছিল কথাভঙ্গির প্রতি। দ্বিতীয়, তৃতীয় ও ষষ্ঠ উদাহরণে এই প্রবণতা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। আর চতুর্থ উদাহরণটি ব্যতিক্রম—কথ্যভঙ্গিম গদ্যরীতিতে তাঁর অনায়াসদক্ষতা এখানে প্রমাণিত। তিরিশে আশ্বিনের রাতিবন্ধন ও বঙ্গভঙ্গনিরোধ-আন্দোলনের কাহিনী-কথনে রামেন্দ্রসুন্দর মেয়েলি ব্রতকথার বাক্‌স্পন্দ নিপুণভাবে প্রয়োগ করেছেন। এখানে পুনঃস্বর্তব্য, প্রবন্ধ-গদ্যের আদর্শ রূপটি রামেন্দ্রসুন্দর সারা জীবন বিখ্যাত ভাবে অনুসরণ করে গেছেন।

২৪ প্রমথ চৌধুরী

সাধুভাষা ও চলিত ভাষা, লেখ্যরীতি ও কথ্যরীতি নিয়ে মতাস্তর ও মনাস্তর বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে এক শতাব্দী ধরে চলছে। দ্বন্দ্বটো আসলে সাধু চলিত রীতির দ্বন্দ্ব নয়, এই সত্য আমরা বুঝেও বুঝি না। দ্বন্দ্বটো আসলে নোতুন গল্পভঙ্গির সাহিত্যরূপ নিয়ে। সাহিত্যিক কথ্যরীতি ও আটপোরে কথ্যভঙ্গি এক নয়,—এই সত্য সর্বদা অরণে থাকে না বলেই ভ্রান্তি ঘটে। ক্রিয়াপদ ও সর্বনামের কথ্য রূপ মানেই সাহিত্যিক চলিত রীতি নয়।

“গঙ্গার ধারে সেই স্থর দিয়ে মিনে-করা বাদলদিন আজও রয়ে গেছে, আমার বর্ষাগানের সিঁদুকটাতে” (ছেলেবেলা)—রবীন্দ্রনাথের এই উক্তি আটপোরে কথ্যরীতি নয়। রসসৃষ্টি ও কবিত্বমাধুর্যে তুলনাহীন এই উক্তি সাহিত্যিক কথ্যরীতি, একে কবিতা বললে ভুল হয় না।

সাহিত্যিক কথ্যভঙ্গি ক্রিয়াপদাশ্রিত—এই ভ্রান্ত ধারণার নিরসন হয় রবীন্দ্রনাথের জীবনস্মৃতি পাঠে। সাধুক্রিয়াপদ ব্যবহার করেও জীবনস্মৃতির গল্পকে কথ্যভঙ্গিম গল্প বলে মেনে নিতে দ্বিধা হয় না। “প্রত্যহ প্রভাতে ঘুম হইতে উঠিবারাত্র আমার কেমন মনে হইত, যেন দিনটাকে একখানি সোনালি-পাড়-দেওয়া নূতন চিঠির মতো পাইলাম। লেফাফা খুলিয়া ফেলিলে যেন কী অপূর্ব খবর পাওয়া যাইবে; পাছে একটুও কিছু লোকসান হয় এই আশ্রয়ে তাড়াতাড়ি মুখ ধুইয়া বাহিরে আসিয়া চৌকি লইয়া বসিতাম।” (বাহিরে যাত্রা, জীবনস্মৃতি)—এই গুণাংশের কথ্যভঙ্গিম রীতি ও প্রাণচঞ্চল বাক্পদ্ধতি সাধু ক্রিয়াপদ সত্ত্বেও পাঠককে মুহূর্তমধ্যে গ্রাস করে ফেলে। বারবার পাঠককে সন্বেদন করেও ‘কমলাকান্তের দপ্তরে’ বঙ্কিমচন্দ্র কথোপকথনের সন্দেহ জাগাতে পারেন নি, জীবনস্মৃতিতে রবীন্দ্রনাথ তা অনায়াসেই পেরেছেন। জীবনস্মৃতি-রচনা ও সন্জ্ঞাপত্র প্রকাশের পূর্বেই রবীন্দ্রনাথ সাহিত্যিক কথ্য-রীতির প্রাণশক্তির সন্ধান পেয়েছিলেন এবং ক্রিয়াপদের পরিমার্জনাও তাঁর উত্তম পরবর্তীকালে সম্ভব ছিল।

চলিত বাংলা—বখ্যারীতি ও উচ্চারণভঙ্গি সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বহুদিন ধরেই আগ্রহী ছিলেন ও তা নিয়ে ভেদেছিলেন, তার প্রমাণ ‘শব্দতত্ত্ব’ বইটি। লিখিত ও কথিত বাংলা ব্যাকরণে প্রভেদ আছে, এবং সংস্কৃত ব্যাকরণের অঙ্ক অনুসরণে বাংলা ব্যাকরণ গড়ে উঠতে পারে না,—এ দুইটি কথা রবীন্দ্রনাথ জোয়ের সঙ্গেই বলেছিলেন। এই গ্রন্থের কয়েকটি উক্তি প্রণিধানযোগ্য।

“সংস্কৃত ভাষার যোগ ব্যতীত বাংলার ভঙ্গতা রক্ষা হয় না এবং বাংলা ভাষার অনেক শোভা ও সফলতা হইতে বঞ্চিত হয়, কিন্তু তবু সংস্কৃত বাংলার অঙ্ক নহে, তাহা তাহার আচরণ, তাহার লজ্জা রক্ষা, তাহার দৈন্ত্র গোপন, তাহার বিশেষ বিশেষ প্রয়োজনসাধনের বাহ্য উপায়।…… বাংলার সংস্কৃত শ্বশের ব্যাকরণ এবং নিজ বাংলার ব্যাকরণ এক নহে। …

এই যে-বাংলায় আমরা কথাবার্তা কহিয়া থাকি, ইহাকে বুঝিবার সুবিধার দ্বন্দ্ব প্রাকৃত বাংলা নাম দেওয়া যাইতে পারে।……

মাতাকে (বাংলা ভাষাকে) সংস্কৃত ভাষার সমাসসন্ধি-তদ্ধিত প্রত্যয়ে দেবাবেশ বলমল করিতে দেখিলে গর্ব বোধ হয় সন্দেহ নাই, কিন্তু ঘরের মধ্যে বাদ্যকর্মের সংসাবে আটপোরে কাপড়ে তাঁহাকে গেহিনীবেশে দেখিতে যদি লজ্জা বোধ করি তবে সেই লজ্জার জন্ম লজ্জিত হওয়া উচিত।” [‘ভাষার ইতিহাস’, ১৩১১ ; শব্দতত্ত্ব]

বাংলা উচ্চারণরীতির প্রধান বৈশিষ্ট্য—হসন্তপ্রবণতা। শব্দের আন্তঃস্বরের উপর ঝাঁক পড়ে, ফলে শব্দান্তের স্বর লুপ্ত হয়, হসন্ত ব্যঞ্জনধ্বনির সৃষ্টি হয়। বাংলা উচ্চারণে স্বরধ্বনির চেয়ে ব্যঞ্জনধ্বনিগুলি সংঘাত সৃষ্টি করে আর শব্দ-মধ্যস্থ স্বরধ্বনিগুলির স্পষ্ট উচ্চারণে মন্থর ধ্বনিপ্রবাহের সৃষ্টি হয়। শব্দ-উচ্চারণের এই বৈশিষ্ট্য স্থললিত তৎসম শব্দকে ভেঙে দেয়—‘নিখিল’ হয়ে যায় ‘নি-খিল’। ব্যঞ্জনধ্বনি সংঘাতে শব্দ সঙ্কুচিত হয়ে যায়—‘যাইতেছি’ হয়ে যায় ‘যাচ্ছি’, রূপান্তরে ‘যাচ্চি’। দীর্ঘ স্থললিত ধ্বনিপ্রবাহসমৃদ্ধ বাক্য কতকগুলি বাক্যধণ্ডে বিভক্ত হয়ে যায়। কিন্তু এতে বাক্য ও শব্দ সুরবর্জিত হয়ে যায়। একঘেয়েমি দেখা দেয়।

এইসব অস্বাভাব্য সমাধানের পথ অনেকেই খুঁজেছেন। ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, প্যারীচাঁদ মিত্র, কালীপ্রসন্ন সিংহ, বঙ্কিমচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রনাথ, স্বামী বিবেকানন্দ, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী, ব্রজবান্ধব উপাধ্যায়, রামেন্দ্রচন্দ্র, যোগেশ বিদ্যানিধি, অবনীন্দ্রনাথ খুঁজেছেন, রবীন্দ্রনাথও খুঁজেছেন। যুরোপপ্রবাসীর পদ্য, ছিন্নপদ্য,

গল্পগুচ্ছ ও গল্পনাটকের সংলাপে রবীন্দ্রনাথ চলতি ক্রিয়াপদ ব্যবহার করে আসছিলেন। স্রবজিত মৌখিক ভঙ্গির সঙ্গে ছন্দঃস্পন্দনের বিরোধ আছে— এই সত্যটি রবীন্দ্রনাথ অস্বাভাব করেছিলেন, কিন্তু সুরেলা কাব্যধর্মী ছন্দঃস্পন্দনযুক্ত গদ্যের হাত থেকে মুক্তি লাভ রবীন্দ্রনাথের পক্ষে দুঃসাধ্য হয়ে উঠেছিল।

সবুজপত্র (১৯১৪) সেই মুক্তির প্রশস্ত ক্ষেত্র রচনা করেছিল, আর সবুজ-পত্র-সম্পাদক প্রথম চৌধুরী (১৮৬৮-১৯৪৬) সেই ক্ষেত্রের প্রধান পুরুষরূপে দেখা দিয়েছিলেন। ক্রিয়াপদের কথ্যরূপ, খণ্ড খণ্ড বাক্যাংশ, যুগল ক্রিয়াপদ, শব্দের বিভিন্ন অর্থাভাস, বাক্যের আকস্মিক বিভাগ, বাগ্ভণ্ডিত, বাগ বৈদম্ব্য ও ভাষার গাঢ়বদ্ধতা, কথ্য বাংলার ফ্রেজ ও ইডিয়ম, পদবিচ্ছাদের কথ্যভঙ্গি-স্বলভ রীতি—সব-কিছুই প্রথম চৌধুরীর গদ্যরীতিতে দেখা গেল। বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে তা বীরবলী গদ্যরীতি নামে প্রখ্যাত।

প্রথম চৌধুরী বাংলাভাষাকে কী দিয়েছিলেন? এক কথায় এই প্রশ্নের উত্তর, তিনি বাংলা গদ্যকে জীবনীশক্তি দিয়েছেন, যা কথ্যরীতির অবশুস্তাবী লক্ষণ। তিনি বুঝেছিলেন, ভাষা যখন কথ্যরীতির সঙ্গে যোগ হারায়, তখন আর তাতে জীবনের স্পন্দন অবশিষ্ট থাকে না। স্বামী বিবেকানন্দও তা বুঝেছিলেন, প্রথম চৌধুরী সে কথাই জোরের সঙ্গে বলেছিলেন। গদ্যচর্চা বিবেকানন্দের পরিপূর্ণ মনোযোগে পায় নি, প্রথম চৌধুরী জীবনের সমস্ত শক্তি ও মনোযোগ গদ্যচর্চায় আরোপ করেছিলেন। ফলে বিবেকানন্দে যা ইঙ্গিত মাত্র, বীরবলে তা ফলবান। সেই কারণে তাঁর লেখা পড়লে মনে হয় তিনি যেন আমাদের সঙ্গেই ঘরোয়া আলাপ করছেন। লেখকের সঙ্গে পাঠকের দূরত্ব নিশ্চিহ্ন করাই ছিল প্রথম চৌধুরীর অভিপ্রেত দায়িত্ব। তাই তিনি কথ্যরীতির সার্বত্রিক অহুশীলনে মন দিয়েছিলেন।

অহুশীলন শব্দটি বীরবলী গদ্যরীতি, চিন্তাপদ্ধতি ও মননের সার্থকতায় অভিধা।

অহুশীলিত দেহের বর্ণনা দিতে গিয়ে মহাকবি কালিদাস বলেছেন যে, সে দেহ মেদচ্ছেদকুশোদর, প্রাণ, প্রাণসার, উৎসাহযোগ্য; সে দেহ ভার বর্জন করেছে, লার অর্জন করেছে, তা অদম্য প্রাণশক্তির আধার; সে দেহ পলিমাটির লতাপাতা-খাওয়া হৌৎকা হাতীর দেহের মতো নয়, তা গিরিচর নাগের দেহের মতো। কালিদাসের এই বর্ণনা অহুশীলিত মনেরও বর্ণনা। প্রথম চৌধুরী ছিলেন এই মনের অধিকারী। তিনি অতি যত্নে তাঁর মনটি

কৈরী করেছিলেন, তাই তাঁর মন সমস্ত ভার ঝেড়ে ফেলে লঘু ও সারবান, সরল ও প্রাণসার হয়েছিল। ভট্টবানের ভাষায় প্রমথ চৌধুরী সম্পর্কে বলা যায়, তিনি ‘অখিলকলাকলাপলোচন-কঠোরমতি: নিখিলশাস্ত্রাবগাহনগম্ভীর বুদ্ধি:’।

প্রমথ চৌধুরীর অমূল্যলিত মনের সার্থক প্রতিরূপ তাঁর গদ্যরীতি। লব্ধজপত্র মাসিকপত্রের সম্পাদকরূপে তিনি সাহিত্যে নোতুনকে সাদর আহ্বান জানান। বীরবলী গদ্যরীতি সে আহ্বানের মন্ত্রভাষা। এই কাজে তিনি একা নন, একটি বিশিষ্ট সাহিত্যিকগোষ্ঠীর অধিনায়করূপে তিনি ভাষা ও চিন্তারীতিতে নোতুনকে প্রতিষ্ঠিত করেন। পূনরায় ভট্টবানের ভাষায় তাঁকে বলতে পারি, ‘প্রবর্তয়িতা গোষ্ঠীবন্ধানম্’।

বাংলা গদ্যকে প্রমথ চৌধুরী দিয়েছিলেন জীবনশক্তি, যা কথ্যরীতির অবশ্যস্বাবী লক্ষণ। একারণেই তিনি সাহিত্যে কথ্যরীতির সামগ্রিক প্রতিষ্ঠা চেয়েছিলেন। তার জন্য তিনি নিরলস প্রয়াস করেছিলেন; চলতি রীতিতে সাহিত্য সৃষ্টির ভূরিভূরি পরিচয় দিয়েই ক্ষান্ত হন নি, তার পক্ষে যুক্তিও দিয়েছিলেন।

এখানে চলতি গদ্যরীতির সমর্থনস্বচক তাঁর কয়েকটি উক্তি উদ্ধার করি।

১. ‘লেখকেরা যদি ভাষাকে স্ফুর্মার করবার চেষ্টা ছেড়ে দিয়ে তাকে স্থস্থ এবং সবল করবার চেষ্টা করেন তা হলে বঙ্গসাহিত্যে আবার প্রাণ দেখা দেবে।’ (‘মলাট-সমালোচনা: প্রবন্ধসংগ্রহ ১’)

২. ‘আমি বাংলা ভাষা ভালবাসি, সংস্কৃতকে ভক্তি করি। কিন্তু এ শাস্ত্র মানি নে, যাকে শ্রদ্ধা করি, তারই শ্রদ্ধা করতে হবে।... যতদূর পারা যায়, যে ভাষায় কথা কই সেই ভাষায় লিখতে পারলেই লেখা প্রাণ পায়। আমাদের প্রধান চেষ্টার বিষয় হওয়া উচিত কথায় ও লেখায় ঐক্য রক্ষা করা, ঐক্য নষ্ট করা নয়।... ভাষার এখন শানিয়ে ধার বার করা আবশ্যক, ভার বাড়ান নয়। যে কথাটা নিতান্ত নইলে নয়, সেটি যেখান থেকে পার নিজে এসো, বহির্নিজের ভাষার ভিতর তাকে খাপ খাওয়াতে পার। কিন্তু তার বেশী ভিক্ষে, ধার, কিস্বা চুরি করে এনো না।’ (‘কথার কথা’, তদেব)

৩. ‘একথা নিশ্চিত যে, আমাদের কথায় ও লেখায় যত অধিক অম্লিল হয়, তত আমরা সেটি অহংকারের এবং গৌরবের বিষয় বলে মনে করি। সেই বিবাদ ভঞ্জন করবার চেষ্টাটা আমি উচিত কার্য বলে মনে করি। সেই

কারণেই এদেশের বিদ্যাদিগ্গজের ‘স্বলহস্তাবলোপ’ হতে মাতৃভাষাকে উদ্ধার করবার জন্য আমরা সাহিত্যকে সেই মুক্তপথ অবলম্বন করতে বলি, যে পথের দিকে আমাদের সিদ্ধান্তনাবা উৎসুক নেত্রে চেয়ে আছেন।’ (‘বঙ্গভাষা বনাম বাবু বাংলা ওরফে সাধুভাষা,’ তদেব)

এইসব অভিমত থেকে অনুধাবন করা যায়, প্রথম চৌধুরী কথ্যভাষিক সাহিত্যে ঠাই দিতে চান, প্রয়োজন মতো বাইরে থেকে শব্দ গ্রহণে তাঁর আপত্তি নেই। এ-সব কথাই বিবেকানন্দ এক দশক পূর্বেই বলেছেন ‘ভাববার কথা’ গ্রন্থে (৩^৭ গল্পশিল্পী বিবেকানন্দ অধ্যায়)।

সাহিত্যিক কথ্যরীতির ভিত্তি হবে কোন্ উপভাষা?

স্বামী বিবেকানন্দ বলেছেন,

‘যখন দেখতে পাচ্ছি যে, কলকাতার ভাষাই অল্পদিনে সমস্ত বাংলা দেশের ভাষা হয়ে যাবে, তখন যদি পুস্তকের ভাষা এবং ঘরে কথা-কওয়া ভাষা এক করতে হয়, তবু যদি অবশ্যই কলকাতার ভাষাকে ভিত্তিস্বরূপ গ্রহণ করবেন।’ (১৯০০ খৃ, ‘ভাববার কথা’য় গৃহীত)

তবু একথাই বলেছেন প্রথম চৌধুরী—

‘আমার বিশ্বাস ভবিষ্যতে কলকাতার মৌখিক ভাষাই সাহিত্যের ভাষা হয়ে উঠবে। তার কারণ, কলকাতা রাজধানীতে বাংলাদেশের সকল প্রদেশের অসংখ্য শিক্ষিত ভদ্রলোক বাস করেন। ঐ একটিমাত্র শহরে সমগ্র বাংলাদেশ কেন্দ্রীভূত হয়েছে। এবং সকল প্রদেশের বাঙালি জাতির প্রতিনিধিরা একত্র হয়ে পরস্পরের কথার আদানপ্রদানে যে নব্যভাষা গড়ে তুলছেন, সে ভাষা সর্বাকৌণ বঙ্গভাষা।’ (‘বঙ্গভাষা বনাম বাবু-বাংলা ওরফে সাধুভাষা’, পৃষ্ঠা ১৩১২ বঙ্গাব্দ, ডিসেম্বর ১৯১২ খৃষ্টাব্দ)।

ভব্য ভাষা ও আটপোরে ভাষার মধ্যে শেথোক্ত রীতিই আমাদের আশ্রয়, একথা প্রথম চৌধুরী বারবার বলেছিলেন। দক্ষিণ বঙ্গে, ভাগীরথীর উভয় কূলে, পশ্চিম বঙ্গে—নদীয়ায়, বর্ধমান ও বীরভূম জেলার পূর্ব ও দক্ষিণাংশে, যে ভাষা লোকটি প্রচলিত ছিল, তারই সংস্কৃত রূপ বাংলা সাধুভাষা বলে পরিগণিত হয়েছে। প্রথম চৌধুরীর অভিমত, “ঐ দক্ষিণদেশি ভাষাই তার আকার ও বিভক্তি নিয়ে এখন সাধুভাষা বলে পরিচিত। অথচ আমি তার বন্ধন থেকে সাহিত্যকে কতকটা পরিমাণে মুক্ত করে এ যুগের মৌখিক ভাষার অনুরূপ করে নিয়ে আসবার পক্ষপাতী। এবং আমার মতে, বাস-কলকাতাই নয়,

কিন্তু কলিকাতার ভদ্রসমাজের মুখেই ভাষা অহুসরণ করেই আমাদের চলা ফর্তব্য।” (তদেব)

‘আধুনিক কলিকাতার ভাষা’, ‘বাঙালি জাতির ভাষা’ বলতে তিনি শিক্ষিতসমাজের ভাষাকেই বুঝেছেন। তারই ভিত্তিতে প্রমথ চৌধুরী সাহিত্যিক কথ্যরীতি গড়ে তুলতে চেয়েছেন। প্রমথ চৌধুরী বারবার ভারত-চন্দ্র রায়-গুণাকর ও কৃষ্ণনগরের প্রশস্তি রচনা করেছেন। এর কারণ কি? ভারতচন্দ্রের ভাষায় যে গাঢ়বন্ধতা, প্রসাধনদক্ষতা, বাগ্‌বৈদগ্ধ্য লক্ষ্য করা যায়, তা সহজলভ্য নয়। মৌখিক ভঙ্গি ও আটপোরে শব্দের অকুণ্ঠ ব্যবহারকে ছাপিয়ে উঠেছে ঐ বাক্পদ্ধতি—তা বিদগ্ধ, অভিজাত, তির্যক। তা আসলে অষ্টাদশ শতকের শিক্ষিত বিদগ্ধ সমাজের ভাষা। প্রমথ চৌধুরীর কথ্যভাষা আসলে বিশ শতকের প্রথমার্ধে শিক্ষিত বিদগ্ধ সমাজের ভাষা। তা মোটেই চলিত ভাষা নয়, আটপোরে অনভিজাত অশিক্ষিত লোকব্যবহারের ভাষা নয়, তা বৈদগ্ধ্যপূর্ণ বিশ্রান্তালাপ—তার অন্তরালে বুদ্ধিদীপ্ত প্রসাধননিপুণ অভিজাত শিল্পীমন ক্রিয়াশীল। ভারতচন্দ্রের হীরা মালিনী বিদেশি রাজপুত্র সন্দরকে বলেছিল,

নাগর হে গিয়াছিহু নাগরীর হাটে,

কথায় তাহারা সব মনের গাঁট কাটে।

যে বাগ্‌বৈদগ্ধ্য ও প্রসাধিত ভাষায় মনের গাঁট কাটা যায়, তার ওপর ভারত-চন্দ্র রায় ও প্রমথ চৌধুরীর অনায়াসদখল ছিল। তাতে আছে চিন্তা ও প্রকাশ ভঙ্গির মারপ্যাচ, তির্যক ভঙ্গি, শাণিত বক্র উক্তি। তার জন্ম প্রমথ চৌধুরী ব্যবহার করেছেন অর্থাভাসযুক্ত বাক্যাংশ ও শব্দ, আশ্রয় নিয়েছেন বিরোধাত্মক (প্যারাডক্স) ও বিষমের (এপিগ্রাম), শ্লেষ (পান্) ও বান্ধের (স্ট্রাটগামার), বক্রোক্তি ও ব্যাজোক্তির (আয়রনি)। এ সবই বিদগ্ধ ভাষাশিল্পী প্রমথ চৌধুরীর নিজস্ব বৈশিষ্ট্য, চলিত বাংলাভাষার সাহিত্যরূপের সাধারণ বৈশিষ্ট্য নয়; সে-কারণেই পরবর্তীকালে বীরবলী রীতির অঙ্ক অহুসরণ হয় নি। তবে তিনিই প্রথম ‘চলিত রীতিকে সাহিত্যের আম-দরবারে রাজকীয় মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করেছিলেন।

বীরবলী গদ্যরীতি সম্পর্কে পূর্বকার ভাবালুতাপূর্ণ উচ্ছ্বাস এখন তিরোহিত। তার ফলে এর আস্তর মূল্য সম্পর্কে আমরা ক্রমশই মোহমুক্ত ও সচেতন হয়ে উঠছি। প্রমথ চৌধুরী বাংলা গদ্যকে দিয়েছিলেন জীবনীশক্তি, বা কথ্যরীতির

অবশ্যস্তাবী লক্ষণ, কিন্তু কবিত্বশক্তির অভাববশত গদ্যকে স্থায়ী শিল্পের পর্যায়ে উন্নীত করতে পারেন নি। রবীন্দ্রনাথ কথ্যরীতির গদ্যে যে শিল্পসাফল্য লাভ করেছেন, প্রথম চৌধুরীর তা অনায়ত্ত ছিল। তাই পরবর্তী লেখকদের ক্ষেত্রে—যেমন, গদ্যশিল্পী সুধীন্দ্রনাথের উপর,—তঁার প্রভাব বিশেষ নেই। আবার ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদীর কাছে গদ্যরীতির যে-ঋণ স্বীকার করেন, প্রথম চৌধুরীর কাছে তা করেন নি। কথ্যরীতির নিত্যসঙ্গী উচ্চাঙ্গের শিল্পীস্বভাব, অলংকার-প্রযুক্তি তার সাংখ্যিক বিকল্প নয়,—এই সত্যটি গদ্যশিল্পী প্রথম চৌধুরীর ক্ষেত্রে সত্যতর বলে মনে হয়। বাক্‌চাতুরী, বাগ্‌বৈদগ্ধ্য, শানিত বক্তোক্তি গদ্যের মৌল শিল্পলক্ষণ নয়—একথা অবশ্যস্বীকার্য। বীরবলী রচনায় শ্লেষ-ষমক, বিষম-বিরোধাত্মক, ব্যাঙ্গোক্তি-অনুপ্রাসের প্রাচুর্য গদ্যকে সুখপাঠ্য করেছে বটে, কিন্তু কেড়ে নিয়েছে সেই গাভীর ও কমনীয়তা, লাবণ্য ও দার্ঢ্য, যা উৎকৃষ্ট গদ্যের তর্কাতীত লক্ষণ। কিন্তু ভাষার বহিঃপ্রসাধনে প্রথম চৌধুরীর নৈপুণ্য অবশ্যস্বীকার্য। সংহত পরিপাটি ক্ষিপ্ত লঘু তীক্ষ্ণ পরিচ্ছিন্ন মিতভাষী শানিত গদ্যরচনায় তিনিই আধুনিক বাঙালিকে দীক্ষিত করেছিলেন।

মিতভাষিতা ও হীরককাঠিন্য বীরবলী গদ্যরীতি ও রচনারীতির প্রধান বৈশিষ্ট্য। প্রাচীন ভারতে মিতভাষণের যে আদর ছিল তা বুঝা যায় এই থেকে যে, বৈয়াকরণ তঁার সূত্রে একটি স্বরবর্ণ ক্রমাতে পারলে পুত্রলাভের আনন্দ পেতেন। প্রথম চৌধুরী মিতভাষণের এই ঐতিহ্যকে আদর্শরূপে গ্রহণ করেছেন। অল্প কথায় অনেক ভাবপ্রকাশের দ্রুত ক্ষমতা তিনি অর্জন করেছিলেন। আমাদের অতিকথন ও অতিলেখনের দেশে তঁার এই আত্ম-সংযম ও মিতভাষণ বিরল ব্যতিক্রম। তঁার কথা শিরোধার্য: ‘অনেক খানি ভাব মরে একটুখানি ভাষায় পরিণত না হলে রসগ্রাহী লোকের নিকট তা মুখরোচক হয় না। এই ধারণাটি যদি আমাদের মনে স্থান পেত, তা হলে আমরা সিকি পয়সার ভাবে আত্মহারা হয়ে কলার অমূল্য আত্মসংযম হতে ভ্রষ্ট হতুম না।’ (বঙ্গসাহিত্যের নবযুগ। বীরবলের হালখাতা। প্রবন্ধসংগ্রহ ১।)

হীরা মালিনীর পরিচয় দিতে গিয়ে ভারতচন্দ্র বলেছিলেন, ‘কথাতে হীরার ধার হীরা তার নাম’। প্রথম চৌধুরীর গদ্যরীতিতে আছে হীরককাঠিন্য, হীরার ধার ও ঝলক। বস্তুত এটাই তঁার অধিষ্ট, ‘ভাষার এমন শানিয়ে ধার বার করা আবশ্যক, ভার বাড়ানো নয়।’ শ্লেষ (পান্), বিষম (এপিগ্রাম) ও

আচার-ব্যবহার ছাড়বার সময় আমরা পুরুষেরা পহিলা সমিতি করি নি, এখন ফিরে ধরবার ইচ্ছে, আমরা মহিলা সমিতি পর্ষদ গঠন করেছি। [তেল-চুন-লকড়ি, 'ভারতী' পত্রিকায় ১৩১২ মাঘ ও ফাল্গুন সংখ্যায় প্রথম প্রকাশিত, ১৯০৬]

এখানে শ্লেষ (পান্) ও বিরোধাভাস (অ্যান্টিথিসিস ও প্যারাডক্স) অলংকারের ব্যবহার অনায়াসলক্ষণীয়। পদবিদ্যাসে সচেতন বিপর্যয়সাধনের কৌশলটিও লক্ষণীয়। বাক্যাংশ কটা-কটা, স্বরবজিত, পরস্পর-বিযুক্ত, কথ্যভাষার শব্দের পাশেই তদ্ভব তৎসম শব্দের প্রয়োগ করা হয়েছে, কথ্য ইডিয়মের পাশেই তৎসম বাক্যাংশ বসানো হয়েছে। 'স্বাভাবিক টিলেমি; 'চরিত্র এবং ক্ষমতার উপযোগী হঠাৎ-সাহেব', 'ফিরে ধরবার ইচ্ছে'—বাক্যাংশগুলি এর পরিচায়ক। এই রচনার ভিত্তি কথ্যভাষা,—এখানে তারই শিষ্ট মার্জিত তির্যক উপস্থাপনা। 'পহিলা-সমিতি' ও 'মহিলা-সমিতি'—বিরোধভাসযুক্ত শব্দবন্ধ দুটি লক্ষণীয়। 'বিদেশীয়তা' ও 'স্বদেশীয়তা'—এ দুটি শব্দবন্ধও বিরোধাভাস-অলংকারের প্রয়োগস্থল। আগাগোড়া বিজ্ঞপ ও কোতুকের প্রচ্ছন্ন স্বর সতর্ক পাঠকশ্রুতিতে পৌছয়।

[২] আমি শত চেষ্টা করেও 'রিগী'র মনকে আমার করায়ত্ত করতে পারিনি, তার জগ্ন আমি লব্ধিত নই—কেন না আকাশ বাতাসকে কেউ আর মূর্তোর ভিতর চেপে ধরতে পারে না। তার মনের স্বভাবটা অনেকটা এই আকাশের মতই ছিল, দিনে দিনে তার চেহারা বদলাত। আজ ঝড়-জল-বজ্র-বিদ্যুৎ, কাল আবার টানদের আলো, বসন্তের হাওয়া। একদিন গোখুলি আর একদিন কড়া রোদুর্। তা ছাড়া সে ছিল একাধারে শিশু, বালিকা, যুবতী আর বৃদ্ধা। যখন তার স্মৃতি হত, তার আয়োদ চড়ত, তখন সে ছোট ছেলের মত ব্যবহার করত; আমার নাক ধরে টানত, চুল টানত, মুখ ভেংচাত, জিত বার করে দেখাত। [চার-ইয়ারি-কথা, ১৯১৬]

খাঁটি বাংলা ফ্রেজ, ইডিয়ম ও স্ল্যাং-এর সঙ্গেই তৎসম শব্দবন্ধ ব্যবহৃত হয়েছে, তার ফলে এক ধরনের বিরোধাভাস ও কোতুক-পরিবেশ সৃষ্ট হয়েছে।

[৩] তোমাদের আগে ভালোবাসা পরে বিবাহ, আমাদের আগে বিবাহ পরে ভালোবাসা। আমাদের বিবাহ 'হয়', তোমরা বিবাহ 'কর'। আমাদের ভাষায় মুখ্য ধাতু 'ভূ', তোমাদের ভাষায় 'কৃ'। তোমাদের রমণীদের

রূপের আদর আছে, আমাদের রমণীদের গুণের কদর নেই। তোমাদের স্বামীদের পাণ্ডিত্য চাই অর্থশাস্ত্রে, আমাদের স্বামীদের পাণ্ডিত্য চাই অলংকার শাস্ত্রে। [আমরা ও তোমরা, 'ভারতী' প্রাবণ ১৬০২, বীরবলের হালখাতা, ১৯১৭]

অ্যান্টি-থিসিস ও প্যারাডক্সের ছড়াছড়ি এই গদ্যাংশে। বস্তুত বিরোধাত্মক অলংকারের উপর লেখাটি দাঁড়িয়ে আছে। সমস্ত রচনাটি জ্যামিতিক সূত্রাকারে নিবদ্ধ, বাক্যগুলি কাটাকাটা, পরস্পর বিযুক্ত; তর্কবিদ্যার স্বাক্ষর গাঢ়ার্থক প্রস্তাবের চেহারা নিয়ে উপস্থিত। কিন্তু এখানেই এর দুর্বলতা। তুচ্ছ ক্রীণ বিষয়বস্তুর উপর ভাবার চটককে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে, ফলে রচনা বাক্চাতুরিতে পর্যবসিত হয়েছে। কিন্তু বাক্চাতুর্ষ এখানে অগভীর রসিকতায় পরিণত হয়েছে। শস্তা মনোরঞ্জন চেষ্টা অত্যন্ত বাস্তব ও গভীর চিন্তাকে ছাপিয়ে উঠেছে বলেই না প্রথম চৌধুরী লিখতে পেরেছেন অগভীর কথা—‘আমাদের বিবাহ হয়, তোমরা বিবাহ কর’। ভাষাতেও এই দুর্বলতা প্রকট।

[৪] জার্মান বৈজ্ঞানিক হেকেল এবং জার্মান দার্শনিক হেগেলের দর্শন আলোচনা করলে দেখা যায় যে, জড়বাদী পরমাণুর অন্তরে গোপনে জ্ঞান অল্পপ্রবিষ্ট করে দেন এবং জ্ঞানবাদী জ্ঞানের অন্তরে গোপনে গতি সঞ্চারিত করে দেন। তারপর বাজিকর ধেমন খালি মুঠোর ভিতর থেকে টাকা বার করে, এঁরাও তেমনি জড় থেকে মন এবং মন থেকে জড় বার করেন। এসব দার্শনিক হাত সাফাইয়ের কাজ। আমাদের চোখে যে এঁদের বুজুকি এক নজরে ধরা পড়ে না তার কারণ, সাজানো কথার মন্ত্রশক্তির বলে এঁরা আমাদের নজরবন্দী করে রেখে দেন। তবে দেহমনের প্রত্যক্ষ যোগসূত্রটি ছিন্ন করে মানুষকে বুদ্ধিসূত্রে যে নূতন যোগ সাধন করে, তা টেকসই হয় না। দর্শনবিজ্ঞানের মনগড়া এই মধ্যপদলোপী সমাস চিরকালই স্বন্দসমাসে পরিণত হয়। [প্রাণের কথা, সবুজপত্র, প্রাবণ ১৩২৪, নানা-কথা ১৯১৯]

বীরবলী গন্তরীতি আটপোরে সংলাপ ও গন্তরীতি থেকে যে ক্রমশই দূরে সরে গিয়ে শেষ পর্যন্ত কৃত্রিম শিষ্ট অতি-মাক্রিত উচ্চাঙ্গের ভাষা-সংলাপে পরিণত হয়েছে, তার প্রমাণ এই গদ্যাংশ। প্রথম চৌধুরীর বাক্ভণ্ডিত্য, বৈদগ্ধ্য, পরিহাসকুশলতা, বক্র কটাক্ষ ও তির্যক প্রকাশভঙ্গি মিলে এই ভাষা-রীতিকে সর্বজনের পক্ষে দুরূহগম্য করে তুলেছে। ব্যাঙ্গোক্তি ও বক্রোক্তি

গল্পরীতির শেষ কথা নয়, অলংকার-প্রযুক্তি কথ্যরীতির নিত্যসঙ্গী উচ্চাঙ্গের শিল্পোন্মত্তাবের সার্থক বিকল্প নয়, বাক্‌চাতুরী ও চটক ভাষার দার্ঢ্য ও লাভণ্যের উপযুক্ত বিকল্প নয়,—এই সত্য এখানে প্রতিভাত।

[৫] আমি বাইরের দিক তাকিয়ে দেখি, গ্রামে আগুন লাগলে যে রকম হয়, আকাশের চেহারা সেই রকম হয়েছে, অথচ আগুন লাগবার অপর লক্ষণ,—আকাশষোড়া হৈ হৈ রৈ রৈ শব্দ শুনেতে পেলুম না। চারিদিক এমন নির্জন এমন নিস্তব্ধ যে, মনে হল, মৃত্যুর অটল শাস্তি যেন বিশ্বচরাচরকে আচ্ছন্ন করে রেখেছে। তারপর পাঙ্কি আর একটু অগ্রসর হলে দেখলুম যে সম্মুখে বা পড়ে আছে, তা একটি—বালির নয়, পোড়ামাটির পাহাড়,—সে মাটি পাতখোলার মত, তার গায়ে একটি তৃণ পর্যন্ত নেই। এই পোড়ামাটির উপরে মাহুঘের এখন বসবাস নেই, কিন্তু পূর্বে যে ছিল, তার অসংখ্য এবং অপৰ্যাপ্ত চিহ্ন চারিদিকে ছড়ানো রয়েছে। এ যেন ইটের রাজ্য। বতদূর চোখ যায়, দেখি, শুধু ইট আর ইট, কোথায়ও বা তা গাদা হয়ে রয়েছে, কোথায়ও বা তা হাজারে হাজারে মাটির উপর বেছানো রয়েছে, আর সে ইট এত লাল যে, দেখলে মনে হয়, টাটকা রক্ত যেন চাপ বেঁধে গেছে। এই ভূতলশায়ী জনপদের ভিতর থেকে বা আকাশের দিকে ঠেলে উঠেছে, সে হচ্ছে গাছ; কিন্তু তার একটিতেও পাতা নেই, সব নেড়া, সব শুকনো, সব মরা। এই গাছের কঙ্কালগুলি কোথাও বা দল বেঁধে দাঁড়িয়ে আছে, কোথাও বা দু'একটি একধারে আলগোছ হয়ে রয়েছে। আর এই ইট কাঠ, মাটি, আকাশের সর্বাদ্বে যেন রক্তবর্ণ আগুন জড়িয়ে রয়েছে। এ দৃশ্য দেখে বেহারাদের প্রকৃতির লোকের ভয় পাওয়াটা কিছু আশ্চর্যের বিষয় নয়, কেন না, আমারই গা ছম্‌ছম্ করতে লাগল। [আহতি, ১২১২]

গল্পের মধ্যে প্রকৃতিচিত্রাঙ্কনে প্রথম চৌধুরী এখানে যে-রীতি অবলম্বন করেছেন, তা আমাদের সমস্ত পূর্ব ধারণাকে বিপর্যস্ত করে। নির্জন নিস্তব্ধ প্রাণহীন রাঙা পোড়ামাটির রাজ্যের ভৌতিক শিহরণ সৃষ্টিতে তিনি কৃতকার্য হয়েছেন নিজস্ব পথে। বর্ণনাতন্ত্রির নির্বিকার ছাড়া-ছাড়া ভাব ও কথ্য-ভাষার শব্দব্যবহার বিশেষ লক্ষণীয়।

[৬] শুট্টাচার্ঘ-মতে, জীবনে কেন ফেলে দিয়ে ভাত খেতে হয়, আর কাব্যে ভাত ফেলে দিয়ে কেন খেতে হয়; কিন্তু গৌশ্বামি-মতে কি জীবনে কি কাব্যে একমাত্র গলা-ভাতেরই ব্যবস্থা আছে।

সমাজে আগে হয় বিয়ে পরে সন্তান, তারপর মৃত্যু; আর কাব্যে হয় আগে ভালবাসা, তারপর বিয়ে, নয় মৃত্যু। এককথায় মাহুঘের জীবনে বা হয়, তার নাম প্রাণান্ত! কাব্য কিন্তু হয় মিলনান্ত, নয় বিরোগান্ত; হয় ঘটক, নয় ঘটক হওয়া ছাড়া কবিদের আর উপায় নেই। [ফরমারেসি গল্প, আহুতি, ১৯১৯]

বিষম-অলংকারের (এপিগ্রাম) উদাহরণরূপে এই অংশটি গ্রহণ করা যায়। তীক্ষ্ণাঙ্গ সংক্ষিপ্ত। তর্কক জীবনদৃষ্টির পরিচায়ক এইসব এপিগ্রাম। এই গল্পরীতি, সন্দেহ নেই, সাধারণ পাঠকের বোধগম্যতাকে ছাড়িয়ে যায়।

[৭] লার্ট ক্লাসের গিরিশ পণ্ডিত আমাদের নীতি উপদেশ দিতেন। তাঁর একটি উপদেশ আমার আজও মনে আছে। তিনি বলেছিলেন যে, মাছমাংস কখনো খেয়ো না, যেমন আমি খাই নে। তবে মাছের ও মাংসের ঝোল খেয়ো যেমন আমি খাই; আর ঝোলের সঙ্গে যদি দু-এক টুকরো মাছ কি মাংস আসে, তা খেতে পারো। যো আপ্সে আতা উস্কো আনে দেও—এই বলে।……

আমি জন্মেছিলুম পদ্মাপারের বাজাল, কিন্তু আমার মুখে ভাষা দিয়েচে কৃষ্ণনগর।……যার মুখের ভাষা ভাল, সেও সে ভাষাকে ইচ্ছা করলে বাঁকাতে ঘোরাতে পারে। ভাষার এই স্থিতিস্থাপকতার সন্ধান কৃষ্ণনাগরিকরা জানতেন, এরই নাম বাক্‌চাতুরী।……এজন্য আমি কৃষ্ণনগরের কাছে ঋণী।……সেকালে যারা ছোকরা ছিল, তাদের মধ্যে দুজন লেখক বলে স্বীকৃত হয়েছেন—দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, আর আমি। আমরা দুজনেই কৃষ্ণনাগরিক। আমাদের দুজনেরই লেখায় আর গুণের অভাব থাক রসিকতার অভাব নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট রচনার নাম হাসির গান আর বীরবলের কথা কান্নার বস্তু নয়। [‘রূপ ও রীতি’ পত্রিকায় (১৯৪০) প্রথম প্রকাশিত; ‘আত্মকথা’ ১৯৪৬]

প্রথম চৌধুরীর ভাষারীতির বৈশিষ্ট্য এখানে নিজেই কবুল করেছেন—ইচ্ছে মতো ভাষাকে বেঁকিয়ে ঘুরিয়ে ব্যবহার করেছেন। বীরবলী গল্পরীতির দুটি প্রধান গুণ—বাক্‌চাতুরী বা স্থিতিস্থাপকতা আর রসিকতা—এখানে ব্যক্ত হয়েছে।

তাঁর প্রথম গল্পরচনা স্বনামে প্রকাশিত ও বিপুল সাধু ভাষার লেখা—‘জয়দেব’ (‘ভারতী ও বালক’, জৈষ্ঠ ১৯২৭/১৮২০), ‘আদিম মানব’ ও

‘ফুলদানী’ (‘সাহিত্য’, ১২২৮/১৮২১)। বীরবল ছদ্মনামে লিখতে শুরু করেন ‘ভারতী’তে (১৬০২ বৈশাখ/১৯০২) — কথ্যভাষাজ্ঞরী বীরবলী রীতির এখানেই রীতিমত সূত্রপাত হয়। চল্লিশ বৎসর ধাবৎ তিনি বীরবলী গল্পরীতির চর্চা করেছিলেন এবং বাংলা গল্পকে দিয়েছিলেন জীবনীশক্তি, বা কথ্যরীতির অবশ্রুতাবী লক্ষণ। লেখকের সঙ্গে পাঠকের দূরত্ব নিশ্চিহ্ন করাই ছিল প্রমথ চৌধুরীর অভিপ্রেত দায়িত্ব। এ দায়িত্ব তিনি সমস্ত জীবন ধরে পালন করেছেন। তাতে পূর্ণ সাফল্য লাভ করেন নি, কিন্তু তাতে প্রমথ চৌধুরীর কাছে আমাদের কৃতজ্ঞতা ও ঋণের পরিমাণ কমে না।

॥ তিন ॥

প্রমথ চৌধুরী চেয়েছিলেন আমরা ফরাসি গদ্যের অহুশীলন করি। সাহিত্যে আনাড়িপনা, বাক্যরচনায় ঢিলেমি, শব্দপ্রয়োগে শৈথিল্য তিনি সহ্য করতে চান নি। তিনি বাঙালি লেখককে ইংরেজি গল্পরীতি বর্জন ও ফরাসি গল্পরীতি গ্রহণের উপদেশ দিয়েছিলেন। তাঁর মতে, ‘সদ্যোক্তের মত সাহিত্যও যে একটি আর্ট, এবং স্বত্ব ও অভ্যাস ব্যতীত এ আর্ট যে আয়ত্ত করা যায় না, এ সত্য আমরা উপেক্ষা করতে শিখেছি। ইংরেজি গদ্যের কুদৃষ্টান্তই এর একমাত্র কারণ।……ইংরেজি সাহিত্যের amateurishness আমরা সাদরে অবলম্বন করেছি, কেননা যেমন-তেমন করে যা-হোক-একটা-কিছু লিখে ফেলার ভিতর কোনোরূপ আয়াস নেই, কোনোরূপ আত্মসংযম নেই। ফরাসি সাহিত্যের উপদেশ ও দৃষ্টান্ত দুই-ই লেখকদের সংযম অভ্যাস করতে শিক্ষা দেয়।’ (‘ফরাসি সাহিত্যের বর্ণপরিচয়’, সবুজপত্র জ্যৈষ্ঠ ১৩২৩। নানা কথা। প্রবন্ধসংগ্রহ ১)

ফরাসি সাহিত্য লেখককে লঘু ও তীক্ষ্ণ, পরিচ্ছিন্ন ও পরিপাটি, সংযত ও তত্র ভাবারচনায় উদ্বুদ্ধ করে, এই হ’ল প্রমথ চৌধুরীর অভিমত। ‘এ শিক্ষা আমরা সহজেই আত্মসাৎ করতে পারি, কেননা আমার বিশ্বাস, বাংলার সঙ্গে ফরাসি ভাষার বিশেষ সাদৃশ্য আছে। আমাদের ভাষাও মূলতঃ এক, এবং বিদেশি শব্দে তা ভারাক্রান্ত নয়। আমাদের ভাষার অন্তরেও ফরাসি ভাষার গতি ও স্ফুর্তি নিহিত আছে। বিভাশঙ্করের গ্রাম কাব্যগ্রন্থ, জর্মানের গ্রাম

দলকার গুরুত্বের নীপদ ও গজেন্দ্রগামী ভাষায় রচিত হওয়া অসম্ভব। আমার বিশ্বাস, ভারতচন্দ্র যদি ক্রান্তে জয়গ্রহণ করতেন তাহলে তাঁর প্রতিভা অহুকুল অবস্থায় ভিতর আরও পরিষ্কৃত হয়ে উঠত, এবং তাঁর রচনা ফরাসি সাহিত্যের একটি মাষ্টারপিস বলে গণ্য হত।’ (তদেব)

ফরাসি সাহিত্য ও গল্পের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস রচনায় প্রথম চৌধুরীর যে উত্তম ও উৎসাহ, তা থেকে তাঁর মানসিক প্রবণতা স্পষ্ট ধরা পড়ে। ফরাসি গল্পের যে-সব গুণ তাঁকে আকৃষ্ট করেছিল, তা হ’ল—সারল্য, ঐক্যমততা, স্বচ্ছতা ও সংযম (simplicity, unity, clarity, restraint)। আমরা জানি (দ্বিতীয় অধ্যায় দ্রষ্টব্য), ভোলভোভ্-এর হাতে ফরাসি গল্প লঘু ও তীক্ষ্ণ, চোস্ত ও সাক্ষ হলে ওঠে। পরে উগো, ফ্লোব্যের, মোপাসাঁ ও দোদে-র হাতে ফরাসি গল্প লাভণ্য, কমনীয়তা, স্থিতিস্থাপকতা ও সাবলীলতা-গুণ লাভ করে।

ফ্রান্সের দক্ষিণ অঞ্চলকে বলে প্রভাঁস। এই দক্ষিণ-ভূমি ফ্রান্সকে দিয়েছে অনেক কবি ও বাক্শিল্লী। তাঁদের অন্ততন আলফ্রেস দোদে (১৮৪০-২৭)। দোদে গল্প, উপন্যাস, ভ্রমণকথা মেলা লিখেছেন। সাহিত্যজীবনের সূচনায় পারীর সংবাদপত্রের জন্য রচিত ‘আমার জলঘন্ডের চিঠি’ *Lettres de mon Moulin* (*Letters from my Windmill*, 1869) ও *Tartarain de Tarascon* (1872)—গ্রন্থটিতে তিনি আপন দেশের কথা বলেছেন। এই লেখায়, বিশেষত ‘জলঘন্ডের চিঠি’তে ভাষার যে কমনীয়তা, লাভণ্য, মাধুর্য, আনন্দ ও বেদনা ধরা পড়েছে, তা তুলনাহীন।

দক্ষিণবঙ্গের কৃষ্ণনগরের অধিবাসী প্রথম চৌধুরী যখন কৃষ্ণনগর, নদীয়া ও কবি ভারতচন্দ্রের কথা বলেন তখন তিনি নিজেকে সম্পূর্ণ রূপে ব্যক্ত করেন। দোদে-ও তাই করেছিলেন, প্রভাঁস-অঞ্চলের কথা যখন লেখেন তখন তিনি সবচেয়ে সূখী। বীরবলী প্রবন্ধ ও ‘আত্মকথা’য় যেমন আনন্দ বেদনা লাভণ্য মাধুর্য ব্যক্ত, দোদে-র ‘জলঘন্ডের চিঠি’তে তেমনি ব্যক্ত। ব্যঙ্গপ্রধান, অথচ প্রয়োজন ঘটলে বা বেদনায় সজল, আনন্দে রঙীন হাত পারে, গল্পরীতির উপর দোদে র ছিল সচ্ছন্দ অধিকার। প্রভাঁস-অঞ্চলের নানা রসালো কাহিনী পাই ‘জলঘন্ডের চিঠি’তে (*‘Letters de mon Moulin’*), আর দ্ব্যংগে ফরাসিদের নিয়ে ঠাট্টা-ভাষাশার ছবি পাই *Tartarin de Tarascon* গ্রন্থে। এই ধরনের বার্লেন্ড-জাতীয় আধা-গভীর-আধা-ব্যঙ্গ-মেশানো ভঙ্গিতে সম্বন্ধ-চয়িত শানিত বাক্যাংশ ও শব্দের ছিটাকুলিতে তিনি প্রতিপক্ষকে বিধ্বস্ত

করে ফেলতেন। ব্যঙ্গপ্রধান আপাতগভীর রচনার উপযোগী আয়ুধ দোদে-র ছিল। এপিগ্রাম (বিষম), প্যারাদক্স (বিরোধাত্মক), পান্ (শ্লেষ), আয়রনি (বক্তোক্তি ও ব্যাক্তোক্তি) দোদে ব্যবহার করেছেন অনায়াস-নৈপুণ্যে।

প্রথম চৌধুরী দোদে-র গল্পরীতি, ব্যঙ্গপদ্ধতি, কথনকার ও জীবনদর্শন দ্বারা অল্পবিস্তর প্রভাবিত হয়েছিলেন বলে আমার ধারণা। সে-কারণেই বীরবলী গল্পরীতি ও দোদে-র গল্পরীতির মধ্যে সাদৃশ্য আবিষ্কার ত্বরান্বিত হয়েছিল বলেই আমার মনে হয়। বীরবলী প্রবন্ধ, গল্প ও স্মৃতিকথা এপ্রসঙ্গে স্মরণীয়। প্রথম চৌধুরী যেমন গ্রাকামিভরা জোলে রোমান্টিকতাকে গদ্যে পদ্যে বিজ্ঞপ করেছেন, দোদে-ও তেমনি সেকালের রোমান্টিক স্বাধীনচেতা বড় বড় আদর্শে ভরা অথচ ভীক বোকা টাইপের কবিদের ব্যঙ্গকথাষাত করেছেন। উগোর বিখ্যাত উপন্যাসের (Notre Dame de Paris, 1831) একটি চরিত্র—কবি মঁসিঅ পিয়ের গ্র্যাগর-এর প্রতি উদ্দিষ্ট একটি চিঠিতে (Le chevre de M. Seguin, ‘মঁসিঅ সর্গ্যার ছাগল’ কাহিনী, Letter de mon Moulin গ্রন্থভুক্ত) দোদে এই শ্রেণীর গ্রাকামি বোকা কবিদের ব্যঙ্গবিদ্ধ করেছেন। এখানে ছাগল-কাহিনীর সূচনাংশ উদ্ধার করে তার আক্ষরিক অনুবাদ করে দিচ্ছি। বীরবলী রচনারীতি ও বিশিষ্ট ভঙ্গির সঙ্গে এর মিল সহজেই লক্ষ্য করা যায়।

La Chevre de M. Seguin

A M. Pierre Gringoire, poete lyrique a Paris. Tu seras bien toujours le meme, non pauvre Gringoire !

Comment ! on t'offre une place de chroniqueur dans un bon journal de Paris, et tu as l'aplomb de refuser..... Mais regerde-toi, malheureux garçon ! Regarde ce pourpoint troue, ces chausses en deroute, cette face maigre qui crie la faim.

Voila pourtant on t'a conduit la passion des belles rimes ! Voila ce que t'ont valu dix ans de loyaux services dans les pages du sire Apollo.....Est-ce que tu n'as pas honte, a la fin ?

Fais-toi donc chroniqueur, imbecile ! fais-toi chroniqueur ! Tu gagneras de beaux nobles a la rose, tu auras ton couvert chez Brebant, et tu pourras te montrer les jours de premiere avec une plume neuve a ta barrette.....

Non ? Tu ne veux pas ? Tu pretends rester libre a ta guise jusqu'au bout.....Eh bien ecoute un peu l'histoire de la chevre de M. Seguin. Tu verras ce que l'on gagne a vouloir vivre libre.

॥ মঁসিঅ সর্গ্যার ছাগল ॥

॥ পারীর গীতিকবি মঁসিঅ শিয়ের গ্র্যাগর-এর উদ্দেশে ॥

বেচারী গ্র্যাগর, তুমি চিরকাল একই রয়ে গেলে !

কি ! পারীর একটা ভালো সংবাদপত্রে রিপোর্টারের কাজ তোমাকে দেওয়া হয়েছিল, আর তুমি সেই কাজ প্রত্যাখ্যান করলে ! ... কেন, নিজের দিকে তাকাও, বেচারী আমার ! তোমার আঙুরাখার ছেঁদাগুলি দেখ, তোমার মোজার স্ততোগুলি দেখ । তোমার সারা মুখে ক্ষুধার ছাপ পড়েছে, তা দেখ !

হ্যাঁ, কবিতা লেখার নেশা তোমাকে এইসব দিয়েছে ! দশটি বছর দেবরাজ আপোলোর অতচরবৃন্দের বিশ্বস্ত সেবা করে এই তোমার পুরস্কার !...

তুমি কি লজ্জিত নও ? চলে এসো, বাছা !

যাও, বোকারাম, রিপোর্টার হও গে যাও ! রিপোর্টার হলে কী হবে ! তুমি অনেক টাকা রোজগার করবে, বাবা-তে (মামকরা রেন্টোর) খেতে পারবে, আর প্রথম রজনীতে (নাচের আসরে) টুপিতে নোতুন পালক গুঁজে নিজেকে দেখাতে পারবে ।.....

না ? তুমি তা করবে না ? তোমার ইচ্ছেমত বা খুশি করার স্বাধীনতা নিয়ে বেঁচে থাকতে চাও ? ... বেশ, তাহলে মঁসিঅ সর্গ্যার ছাগলের গল্পটি শোনো । স্বাধীন ভাবে বেঁচে থাকতে চাইলে শেষ পর্যন্ত কী ঘটে, তা এই গল্পে দেখতে পাবে ॥

এই অল্পবাদে দোদে-র ব্যক্তিবিজ্ঞাপন নৈপুণ্যের আভাস মাত্র পাওয়া যায় । বাক্পদ্ধতি ও অলংকারপ্রয়োগকৌশলের ক্ষেত্রে প্রথম চৌধুরীর গল্পরীতি দোদে-র গল্পরীতির সহযাত্রী, এবিষয়ে সংশয়ের অবকাশ নেই ।

প্রথম চৌধুরী আমাদের জানিয়েছেন, গল্পরচনাও আর্ট, তা যত্নসাধ্য, সাধনাসাপেক্ষ। তিনি বুঝেছিলেন ভাষা যখন গল্পরীতির সঙ্গে যোগ হারায়, তখন আর তাতে জীবনের স্পন্দন অবশিষ্ট থাকে না। বাংলা গল্পকে তিনি দিয়েছিলেন জীবনীশক্তি, যা কথ্যরীতির অবশ্যজ্ঞাবী লক্ষণ। ফরাসি গদ্যে এই জীবনীশক্তির প্রাচুর্য দেখেই প্রথম চৌধুরী সেদিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন। সে-দিক থেকে বিচার করলে স্বীকার করতে হয় বীরবলের প্রয়াস বিফল হয় নি।

আনাতোল ফ্রাঁসের গদ্যরীতির প্রশংসা করতে গিয়ে তাঁর এক সতীর্থ লিখেছিলেন, Si le crystal pouvait parler, il parlerait ainsi— অর্থাৎ, ফটিক যদি কথা কইতে পারত, তবে সে এমনি ভঙ্গিতেই কথা কইত। ভাষার এই ফটিক স্বচ্ছতা গদ্যশিল্পীর শ্রেষ্ঠ গুণ। গল্পগুচ্ছ প্রথম খণ্ড, লোকসাহিত্য, রাজাপ্রজা, সমূহ, সমাজ, সাহিত্য, জীবনস্থিতি, সাহিত্যের পথে, কালান্তর প্রভৃতি গ্রন্থের রবীন্দ্র-গদ্যে এই ফটিক-স্বচ্ছতা লক্ষ্য করা যায়, অবনীন্দ্র-গদ্যেও তা দেখা যায়। বীরবলী গদ্যে স্বচ্ছতাগুণ, দুঃখের বিষয়, প্রায়শই অশ্রু গুণ বা অবগুণে ঢাকা পড়ে গেছে, লেখক-মন ও পাঠক-মনের মধ্যে বাধা সৃষ্টি করেছে বাক্‌চাতুরী ও চটক। ফলে তা চলতি বাংলা গদ্যের প্রবাহ থেকে দূরে সরে গিয়ে এক গণ্ডীবদ্ধ অভিজাত বিদগ্ধ গোষ্ঠীর মার্জিত ভাষায় পরিণত হয়েছে।

শরৎচন্দ্রের অবিশ্রাম প্রয়াস সত্ত্বেও বাংলা উপন্যাসের মুক্তি ঘটে নি। স্বর্ষিচ বাঙালি পাঠকসমাজের এক বৃহদংশ এখনো শরৎচন্দ্রীয় আকর্ষণের বশীভূত। নৈব্যক্তিক জীবন-প্রজ্ঞার শোচনীয় অভাব সত্ত্বেও শরৎচন্দ্র জনপ্রিয়তম কথাশিল্পী, আজ পর্যন্ত তাঁর উপন্যাসের বিক্রয় ঈর্ষাষোগ্য। বুদ্ধির অভাবে, ভাবালুতার সংযোগে, উপলব্ধিবঞ্চিত বর্ণনা-যোগে, বাংলা উপন্যাস শরৎচন্দ্রের হাতে রমণীয় কাহিনীতে পর্যবসিত হয়েছিল। শরৎচন্দ্র পাঠক তৈরী করেন নি, পাঠকই তাঁর জন্ম তৈরী হয়ে বসে ছিল, অর্থাৎ তাঁর আবির্ভাব ঔপন্যাসিক বঙ্কিমচন্দ্র বা রবীন্দ্রনাথের মতো আকস্মিক নয়, বাংলাদেশের জলবায়ু ও বাঙালি মানস-প্রকৃতির পক্ষে তা সর্বাপেক্ষা স্বাভাবিক ও গতানুগ। তাঁর উপন্যাসে মহৎ উপন্যাসের উপাদান নেই। যে-সব সর্বজনীন মূল্যবোধের ফলে উপন্যাসে গভীরতা আসে, তা শরৎ-উপন্যাসে নেই। এখানে মানবতার প্রচলিত আদর্শের সঙ্গে স্বকীয় মূল্যবোধের মিলন ঘটে নি। শরৎচন্দ্রের জনপ্রিয়তার কারণ কি? কোন কারণে পাঠকের সঙ্গে তাঁর দূরত্ব অনায়াসেই নিশ্চিহ্ন হল? আসলে শরৎচন্দ্র পাঠকের নাদী টিপে তার অভাববোধ ও প্রত্যাশা ঠিক ঠিক ধরতে পেরেছিলেন। তিনি বুঝেছিলেন যে বাংলাদেশের সমতল ভাবালুতাপূর্ণ সঁাৎসেতে পরিবেশে ‘ভিন সঙ্গী’র মতো গল্পগ্রন্থ, অথবা ‘গোরা’ ‘যোগাযোগ’-এর মতো উপন্যাস-রচনা ক্ষমতার অপব্যবহার মাত্র। তাই গোড়া থেকেই তিনি সারল্যের অঙ্গীকার নিলেন। তাঁর উপন্যাসে ভাবপ্রবণতার ঝড়জ্ব বুদ্ধি ও মননকে পাঠালো নির্বাসনে, আর প্রেমের স্থান গ্রহণ করলো মধ্যযুগীয় রোমান্স। চরিত্রগুলি লেখকের ইচ্ছাশক্তির পদানত হলো, মায়াবী স্বভাবের অনটনে তারা হয়ে উঠলো লেখক-করুণত পুতুল। এ সবই জনপ্রিয়তার উপাদান, তার সঙ্গে যুক্ত হ’ল শরৎচন্দ্রের ভাষা। যে-কালে তিনি উপন্যাস লিখছিলেন সে-কালে বাংলা গল্পরীতির কতো-না পরীক্ষা নিরীক্ষা হয়েছে। তা থেকে মুখ ফিরিয়ে রবীন্দ্রনাথের সাধু গদ্যরূপের

ভিত্তিতে শরৎচন্দ্র উপন্যাস রচনা করে গেলেন। রবীন্দ্র-গদ্যের যে পর্বটি স্মারকশনের উপযোগী ভাষার অল্পকূল, শরৎচন্দ্র তাকেই আশ্রয় করলেন। গল্প-বলার রমণীয় পটুতা এবং হার্দ্য বর্ণনা শুধে এত সহজেই পাঠকগোষ্ঠী তাঁর কাছে এনেছিল যে, খ্যাতির কলরবমুখরিত প্রাঙ্গণ ছেড়ে অন্তরঙ্গ ও দুঃস্বপ্নের সাধনায় তাঁর সময়ভাব ঘটলো। তাবালু বর্ণনা ও অতিকথন-প্রবণতার সঙ্গে যুক্ত হলো গল্পকথনের রমণীয় পটুতা ও গ্লটের দুর্বল উদ্ভাবনা। এই সবেম্বল বোণফল তাঁর অসাধারণ জনপ্রিয়তা। আর এই জনপ্রিয়তার মোহে শরৎচন্দ্রকে এমন পেয়ে বসেছিলো যে, শিল্পীর সাধনা যে সত্যোচ্চারণের ঘনিষ্ঠ আত্মীয়, একথা তিনি কখনই বুঝতে চান নি। কল্পনা ও মননশক্তির যৌগপদ্য শরৎ-উপন্যাসে নেই, আছে তার শোকাবহ অনটন। শরৎ-উপন্যাসের ভাষাতেও বুদ্ধি ও মননশক্তির গোচরীয় অভাব অনায়াসলক্ষ্যীয়।

শরৎচন্দ্র (১৮৭৬-১৯৩৮) ভাষাব্যবহার সম্পর্কে বিশেষ কিছু বলেন নি। স্নাত্ত দুটি উল্লেখ আছে। বঙ্কিমের ভাষা ও রবীন্দ্রনাথের ভাষা সম্পর্কে তাঁর মতামত ব্যক্ত করেছিলেন।

“বঙ্কিমচন্দ্রের প্রতি ভক্তিপ্রসূ আমাদের কাহারও অপেক্ষা কম নয়, এবং সেই প্রকার জোরেই আমরা তাঁহার ভাষা, ভাব পরিত্যাগ করিয়া আগে চলিতে দ্বিধা বোধ করি নাই। মিথ্যা ভক্তির মোহে আমরা যদি তাঁহার সেই ত্রিশ বৎসর পূর্বকার বস্তুই শুধু ধরিয়া পড়িয়া থাকিতাম, ত কেবলমাত্র গতির অভাবেই বাঙ্গলা সাহিত্য আজ মরিত।” [‘আধুনিক সাহিত্যের কৈকিয়ৎ’, ১৯১২]

অন্তপ্রসঙ্গে শরৎচন্দ্র বলেছেন যে, তিনি পঞ্চাশবার পড়েছেন গৌরা উপন্যাস (১৯১০), তবে তাঁর ভাষাশিক্ষা সম্পূর্ণ হয়েছে।

গৌরা-র ভাষা ঝড়ু, প্রাঞ্জল, নিরলঙ্কার, প্রসাদগুণবিশিষ্ট। শরৎচন্দ্রের জ্ঞানায় এই সব গুণের অভাব নেই, কিন্তু তাবালুতা ও রোমাঞ্চ-অতিরেক মাঝে মাঝে ভাষার শিল্পসংযম নষ্ট করেছে। তবু রবীন্দ্রনাথ, অবনীন্দ্রনাথ, বীরবলের মতো শক্তিশালী গদ্যশিল্পীদের প্রভাব অস্বীকার করে একটিমাত্র জ্ঞানরূপে শতাব্দীর একপাদ (১৯১৩-৩৮) শরৎচন্দ্র অবিচল নিষ্ঠায় অধিষ্ঠিত ছিলেন। প্রথম উপন্যাস ‘বড়দিদি’ (১৯১৩) ও শেষ উপন্যাস ‘শুভদা’। কয়েকটি প্রবন্ধগ্রন্থ লিখলেও শরৎচন্দ্র মুখ্যত কথাগল্পের শিল্পী। তাঁর গদ্য কথাগদ্য রূপেই বিচার্য।

শরৎচন্দ্র রেডুন থেকে কলকাতায় এসে পাকাপাকিভাবে সাহিত্যচর্চাকে বৃত্তিরূপে গ্রহণ করলেন ১৯১৬ খৃষ্টাব্দে। সে সময়েই সবুজপত্র (১৯১৪) প্রথম চৌধুরী চলিত ভাষা রীতির জয়পতাকা ওড়ালেন। রবীন্দ্রনাথ, অবনীন্দ্রনাথ পূর্ব থেকেই চলিত বাংলাকে ব্যবহার করে আসছিলেন, এবার সর্বশক্তি নিয়োগ করলেন। ভারতী-প্রবাসী-বিচিত্রা-কল্লোল-কালিকলয়-মানসী ও মর্মবাণী-শনিবারের চিঠি-বঙ্গশ্রী-ভারতবর্ষ পত্রিকায় যে-সব শক্তিশালী লেখক দেখা দিলেন, তাঁদের অধিকাংশই কথ্যরীতিকে আশ্রয় করলেন, কেবল দুই জনপ্রিয় কথ্যশিল্পী প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ও শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় সাধুরীতিকেই আঁকড়ে ধরে থাকলেন। তবে এদের সাধুগদ্যরীতির অন্তরালে কথ্যরীতি-প্রবণতা দৃশ্য ছিল না। আসল কথা, ক্রিয়াপদ ও সর্বনামের সাধুরূপ সাধু ও চলিত গদ্যরীতির সামান্য চিহ্ন নয়, এই সত্য স্বীকার করে নিলে শরৎচন্দ্রের কথ্যগদ্যের প্রকৃতি অনুধাবন করা আমাদের পক্ষে সহজ হবে। ক্রিয়াপদের সাধু-ও ঘোচালেই কথ্যরূপ আসে না; ‘করিতেছে’ কথ্যরূপে হয়ে যায় ‘করছে’-ক্রিয়াপদে হসন্ত-প্রাধান্যের ফলে সমস্ত বাক্যেই একটা পরিবর্তন আসে—বাক্যের ধনিকরূপটাই মনে হয় বদলে যাচ্ছে, তাই ক্রিয়াপদের মৌখিক রূপটা আমাদের মনকে খুব টানে। কিন্তু তা ছাড়াও আরো বিচার্য বিষয় আছে। তৎসম শব্দ গ্রহণ বর্জনের সমস্তা, ঘরোয়া ইডিয়মের সমস্তা, বাক্য-পদ্ধতির মৌল রূপের সমস্যার সমাধান না হলে ক্রিয়াপদের সাধুরূপ বদলে গেলেই মৌখিক রীতির প্রতিষ্ঠা হয় না।

রবীন্দ্রনাথের ‘চতুরঙ্গ’ উপন্যাস (১৯১৬) সাধু ভাষার লেখা হলেও তার অন্তরপ্রকৃতি মৌখিক ভাষার। চলিত রীতির প্রতি চতুরঙ্গ উপন্যাসেব বৌকটা এতই বেশী যে মাঝে মাঝে সাধুভাষার এলায়িত শব্দকে ‘পিও পাকিয়ে’ তোলা হয়েছে। এ রবীন্দ্রনাথেরই কথা। তার ফলে ক্রিয়াপদে ও দেশী শব্দে সংকোচন ঘটে। চতুরঙ্গ বিস্তৃত সাধুরীতির গড়ে লেখা,— একথা মেনে নেওয়া কঠিন। আবার ‘ঘরে-বাইরে’ উপন্যাসে (১৯১৬) ক্রিয়াপদ মৌখিক রীতিকে মেনেছে,—চলতি ক্রিয়াপদের উপর বর্ণনা দাঁড়িয়ে আছে। কিন্তু মৌখিক রীতির সঙ্গে ঘরে-বাইরের বাক্যপদ্ধতির মিল কোথায়? অলংকারবাহ্য, উপমা-উৎপ্রেক্ষার অসাধারণ দ্রুতি, দীর্ঘ পল্লবিত বাক্য, ধনিসজ্জা, তৎসম শব্দের প্রাচুর্য, শিল্পকোশলসমৃদ্ধ প্রকাশভঙ্গি ঘরে-বাইরের ভাষাকে করে তুলেছে অ-সাধারণ, তা মৌখিক রীতি থেকে অনেক দূরে

সঙ্গে গেছে। তার চেয়ে গল্পগুচ্ছের প্রথম খণ্ডের (প্রাক-সবুজপত্র যুগের গল্প) ভাষা অনেক বেশি লঘু ও স্বচ্ছ, যদিচ তার ক্রিয়াপদ-সাধুরূপের। জীবনস্মৃতি (১৯১২) সাধু ক্রিয়াপদকে বর্জন করে নি, কিন্তু তার স্বচ্ছতা, লাভণ্য, লঘুতা ও স্পষ্টতা রবীন্দ্র-গল্পে আর কোথায় আছে ? বীরবলী গল্পে এই স্বচ্ছতা ও স্পষ্টতার অভাব আছে। গল্পগুচ্ছ ও জীবনস্মৃতির ভাষার তুলনায় তির্যক ভঙ্গিঅলা বীরবলী গল্পরচনা সহজবোধ্য নয়, একথা অবশ্যস্বীকার্য।

শরৎচন্দ্র ও প্রভাতকুমারের কথাগল্প বীরবলী গল্প ও ‘ঘরে-বাইরে’-‘শেষের কবিতা’র গল্প অপেক্ষা সহজবোধ্য, একথা অস্বীকার করা যায় না।

তঁারা দুজনেই জনপ্রিয় কথাশিল্পী ছিলেন, অর্থাৎ পাঠকমনকে টানবার ক্ষমতা তঁাদের ভাষায় ছিল। তঁাদের গল্প-উপন্যাসের শিল্পমূল্য কম হতে পারে। কিন্তু তার ভাষাবাহন জনচিত্তজয়ী ছিল, একথা অবশ্যস্বীকার্য।

শরৎচন্দ্র যখন সাহিত্যক্ষেত্রে এলেন, তখন তঁার চোখের সামনে জীবনস্মৃতি, চতুরঙ্গ, ঘরে-বাইরে রচিত ও প্রকাশিত হয়েছে। ‘চার ইয়ারি কথা’ (১৯১৬), ‘বীরবলের হালখাতা’ (১৯১৭), ‘নানাকথা’ (১৯১৯), ‘আহুতি’ (১৯১৯), ‘দু-ইয়ারিকি’ (১৯২০), ‘বীরবলেব টিপ্সনো’ (১৯২১), ‘রায়তের কথা’ (১৯২০) প্রকাশিত হয়েছে—বীরবলী গল্পের শানিত ঔজ্জ্বল্য ও বাক্‌চাতুরী আধি লাগিয়ে দিয়েছে, তবু শরৎচন্দ্র তার প্রতি প্রলুব্ধ হন নি।

‘লিপিকা’ (১৯২২), ‘শেষের কবিতা’ (১৯২৯), ‘দুই বোন’ (১৯৩৩), ‘মালঞ্চ’ (১৯৩৩), ‘চার অধ্যায়’ (১৯৩৪)—এইসব রবীন্দ্র-উপন্যাসে কথাগল্পের ঐশ্বর্যরূপ ও চমৎকারিত্ব শরৎচন্দ্র খুব কাছের থেকে দেখেছেন। তবু তিনি তার প্রতি আকৃষ্ট হন নি। এর কারণ কি ?

আসল কথা, গল্পশিল্পীরূপে শরৎচন্দ্র দ্বিতীয়, সতর্ক, সাবধানী লেখক।

শরৎচন্দ্রের প্রধান উপন্যাস-সূচী এই : শুভদা (রচনা ১৯০২ ? প্রকাশ ১৯০৮), বড়দিদি (১৯১৩), বিরাজ-বৌ, বিন্দুর ছেলে ও অগ্ন্যাগ্নি গল্প, পরিণীতা, পণ্ডিতমশাই, মেজদিদি ও অগ্ন্যাগ্নি গল্প, পল্লীমমাজ, চন্দ্রনাথ, বৈকুণ্ঠের উইল, অরক্ষণীয়া (১৯১৪-১৬); শ্রীকান্ত প্রথম পর্ব, দেবদাস, নিকৃতি, কাশীনাথ, চরিত্রহীন (১৯১৭); স্বামী, দত্তা, শ্রীকান্ত দ্বিতীয় পর্ব (১৯১৮); গৃহদাহ (১৯২০), দেনা-পাওনা (১৯২৩), পথের দাবী (১৯২৬), শ্রীকান্ত তৃতীয় পর্ব (১৯২৭), শেষ প্রশ্ন (১৯৩১), শ্রীকান্ত চতুর্থ পর্ব (১৯৩৩), বিপ্রদাস (১৯৩৫)।

শরৎচন্দ্রের গল্পরীতির কাঠামো সাধু গল্পের। কিন্তু তার প্রবণতা কথ্যভঙ্গির প্রতি। সংলাপে মৌখিক রীতির স্বীকৃতি ত আছেই, সেই সঙ্গে বাকপদ্ধতি ও পদবিভাগে চলতি রীতির প্রতি আনুগত্য লক্ষ্য করা যায়। চলতি গল্পের স্বচ্ছতা ও সাবলীলতা তিনি আপন গদ্যে সঞ্চারিত করে দিতে পেরেছিলেন। বুদ্ধি ও মননশক্তির শোচনীয় অনটন শরৎ-গদ্যে লক্ষণীয়; কিন্তু হৃদয়ানুভূতি ও আবেগের বাহনরূপে এর উপযোগিতা তুর্কীভীত।

শরৎচন্দ্র ছিলেন অতি-সতর্ক লেখক। পাণ্ডুলিপি একাধিকবার সংশোধন না করে তিনি তৃপ্ত হতেন না। সচেতন গল্পশিল্পীর শব্দ-সচেতনতা, সূক্ষ্ম সৌন্দর্যজ্ঞান ও পরিমিতবোধ তিনি বহু আয়াসে আয়ত্ত করেছিলেন। ভাগলপুর ও রেঙ্গুন প্রবাসকালে তিনি গল্পচর্চাকে সাধনার বিষয় করে তুলেছিলেন। সেই দুর্ভাগ্য সাধনার ইতিহাস পাঠকের অজ্ঞাত থেকে গেছে বলেই আমরা শরৎচন্দ্রের কলাগৈপুণ্যে বিস্মিত হই। গোরা উপন্যাসের ভাষার সতর্ক অহুস্বেতি তাঁকে শিখিয়েছিল যে ভাষার প্রধান গুণ—প্রাঞ্জলতা, সারল্য ও স্পষ্টতা। এই প্রসাদগুণ শরৎচন্দ্রের ভাষারীতিতে অহুস্বেত হয়ে আছে, তাই এত সহজেই তিনি পাঠকহৃদয়কে জয় করতে পেরেছিলেন।

ঔপন্যাসিক শরৎচন্দ্রের সম্পর্কে আমার অভিযোগ অনপনেষ, কিন্তু ভাষাশিল্পী শরৎচন্দ্রের কাছে আমি কৃতজ্ঞ। তাঁর ভাষা সতর্ক, সংযত, শাস্ত। তাঁর ভাষায় যে মাধুর্য, তা সংযমের মাধুর্য। তাঁর ভাষায় যে লাভণ্য, তা সারল্যের শিল্পলাভণ্য। শরৎ-উপন্যাসের রচনামৌলিক অবশ্যস্বীকার্য। শরৎচন্দ্রের গল্পরীতির লক্ষণগুলি এই—সংযম, শাস্তি, স্বচ্ছতা, মাধুর্য, কমনীয়তা, সারল্য ও লাভণ্য। বস্তুত এইসব গুণের বলেই শরৎচন্দ্র পাঠককে অতিসহজে পরাস্ত ও অভিভূত করতে পেরেছিলেন। সেইসঙ্গে যুক্ত হয়েছে—বস্তুসচেতনতা, পর্ষবেক্ষণ-প্রবণতা, খুঁটিনাটির প্রতি আগ্রহ। তার ফলে শরৎচন্দ্রের ঝোঁকটা পড়েছে লাগুসৈ শব্দের প্রতি, উপমা ও রূপকের প্রত্যক্ষতা ও বাস্তবতার প্রতি, প্লেথ ও কৌতূকের প্রাতি এবং কখনো-কখনো কবিত্বগন্ধী শব্দচিত্রের প্রতি। শরৎচন্দ্র দুর্ভাগ্য তৎসম শব্দ, সমাসবদ্ধ পদ, শব্দগাভীর্য এড়িয়ে চলতেন। তাঁর ভাষা উত্তরোত্তর মৌখিক ইডিয়মের প্রতি ঝুঁকেছে, একথাও স্বীকার্য। গল্পরচনায় রবীন্দ্র শিষ্য হয়েও শরৎচন্দ্র আপন গদ্যরীতি নির্মাণ করে নিয়েছিলেন।

এবার শরৎ-গদ্যরীতির সঙ্গে প্রত্যক্ষ পরিচয়সাধন করি।

[১] জন্মিলে মরিতে হয়, আকাশে প্রস্থর নিক্ষেপ করিলে তাহাকে ভূমিতে পড়িতে হয়, খুন করিলে ফাঁদে বাইতে হয়, চুরি করিলে কারাগারে বাইতে হয়, তেমনি ভালবাসিলে কাঁদিতেই হয়—অপরূপের মত ইহাও একটি স্বেচ্ছাভাবের নিয়ম। কিন্তু এ নিয়ম কে প্রচলিত করিল জানি না। ঈশ্বর-ইচ্ছায় স্বতঃপ্রবৃত্ত হইয়া চক্ষে জল আপনি ফুটিয়া উঠে কিবা মাছুষে সখ করিয়া কাঁদে, কিবা দায়ে পড়িয়া কাঁদে অথবা চিরপ্রসিদ্ধ মৌলিক আচার বলিয়াই তাহাদিগকে বাধ্য হইয়া কাঁদিতে হয়—তাহা ঈহারা ভালবাসিয়াছেন এবং তাহার পরে কাঁদিয়াছেন তাঁহারাই বিশেষ বলিতে পারেন। আমরা অধম, এ স্বাদ কখন পাইলাম না, না হইলে ইচ্ছা ছিল ভালবাসিয়া এক চোট খুব কাঁদিয়া লইব, ভালবাসার ক্রন্দনটা মিষ্ট বা কটু পরীক্ষা করিব। [শুভদা, রচনা ১২০২ ? প্রকাশ ১২৩৮]

[২] সে কটকময় বনে স্বেচ্ছায় ঘুরিয়া ফিরিয়া বেড়াইত, এখন স্বর্ণপিঞ্জরে আবদ্ধ হইয়াছে, তাহা বুঝিতে পারে। অসীম উদ্দাম সাগরে ভাসিয়া বাইতেছিল, এখন তাহাকে একটা চতুর্দিক-বাঁধা পুষ্করিণীতে ছাড়িয়া দেওয়া হইয়াছে। সাগরে যে বড় স্থখে ভাসিয়া বাইতেছিল তাহা নহে,—সেখানে ঝড়-বৃষ্টি ও তরঙ্গে উৎপীড়িত হইতে হইয়াছিল; কিন্তু এ নির্মল সরোবরে তাহার আরও কষ্টকর বোধ হইতে লাগিল। এক এক সময়ে মনে হইত, যেন এক কটাহ উষ্ণ জলে তাহাকে ছাড়িয়া দেওয়া হইয়াছে। সকলে মিলিয়া মিশিয়া পরামর্শ করিয়া তাহার দেহটাকে কিনিয়া লইয়াছে, সেটা যেন আর তাহার নিজের নাই। মাথায় সে টিকি নাই, কণ্ঠে সে তুলসীর মালা নাই, সে খালি পা নাই, সে ধনঞ্জয় ভট্টাচার্য্যের টোল নাই, নদীর ধারে অশ্বখবৃক্ষ নাই, চণ্ডীমণ্ডপের কোণ নাই—কিছুই নাই। [কাশীনাথ, প্রথম প্রকাশ 'সাহিত্য' ফাল্গুন-চৈত্র ১৩১২ মার্চ-এপ্রিল ১২১৩]

শরৎচন্দ্রের প্রথম দিকের কথাগদ্যের এই ছুটি নমুনার দীর্ঘ বাক্যের ও সমানবদ্ধ পদের ব্যবহার লক্ষ্য করি। বর্ণনার পক্ষে এই ভাষা কতটা উপযোগী তা এখানে শরৎচন্দ্র পরীক্ষা করেছেন। এই সময়কার গদ্যকে শরৎচন্দ্রের প্রস্তুতি-পর্বের গদ্য বলা যায়। শরৎচন্দ্রের নিজস্ব রীতি এখনো পরিস্ফুট হয় নি। পদবিচ্ছিন্ন, বাক্যগঠন ও শব্দব্যবহারে তিনি যে নিশ্চিত নন, তার পরিচয় এখানে লক্ষ্য করা যায়। অচিরেই এই দ্বিধার অবসান হ'ল।

তাঁর প্রথম মুদ্রিত উপন্যাসে (বড়দিদি, ১২১৩) শরৎচন্দ্র পূর্ণ ক্ষমতা নিয়ে

লেখা দিলেন। সেদিন থেকে পরবর্তী পঁচিশ বৎসর বাংলাসাহিত্যে শরৎচন্দ্রের অপ্রতিহত গতি। পূর্ববর্তী বিশ বৎসর তাঁর অজ্ঞাতবাস। এইকালে তাঁর লেখক হবার সাধনা সম্পূর্ণ হয়েছিল। ‘বড়দিদি’ থেকে ‘বিপ্রদাস’ (১৯০৫) পর্যন্ত গল্পে-উপন্যাসে শরৎচন্দ্র যে গদ্যরীতি ব্যবহার করেছেন তা সূচনাতেই পূর্ণরূপে প্রকাশিত। ‘সুভদা’, ‘কালীনাথ’, ‘চন্দ্রনাথ’ প্রভৃতি প্রাথমিক রচনার সমস্ত দুর্বলতা কাটিয়ে তিনি ‘বড়দিদি’ ও ‘বিপ্রদাস’ (১৯১৪) নিয়ে দেখা দিলেন। ‘রামের স্মৃতি’, ‘পথনির্দেশ’ ও ‘বিন্দুর ছেলে’—এই তিনটি গল্প বম্বা পত্রিকায় স্বতন্ত্রে ফাল্গুন-চৈত্র ১৩১২, বৈশাখ ১৩২০ ও জ্যৈষ্ঠ ১৩২০ (১৯১৩ খৃষ্টাব্দ) সংখ্যায় প্রকাশিত হয় এবং সঙ্গে সঙ্গে শরৎচন্দ্র কথাসাহিত্যের আকাশে নবচন্দ্ররূপে প্রতিষ্ঠিত হলেন। বড়দিদি-রামের স্মৃতি-বিন্দুর ছেলে-তেই তাঁর গদ্যরীতি পূর্ণপ্রতিষ্ঠিত।

[৩] সন্ধ্যার পরে সুরেন্দ্রনাথের জ্ঞান হইল। চক্ষু মেলিয়া সে মাধবীর মুখ পানে চাহিয়া রহিল। মাধবীর মুখে এখন অবগুষ্ঠন নাই, শুধু কপালের কিয়দংশ অঞ্চলে ঢাকা! ক্রোড়ের উপর সুরেন্দ্রের মাথা লইয়া মাধবী বসিয়াছিল।

কিছুক্ষণ চাহিয়া-চাহিয়া সুরেন্দ্র কহিল, ‘তুমি বড়দিদি?’

অঞ্চল দিয়া মাধবী সযত্নে তাহার ওষ্ঠ-সংলগ্ন রক্ত-বিন্দু মুছাইয়া দিল, তাহার পর আপনার চোখ মুছিল।

‘তুমি বড়দিদি?’

‘আমি মাধবী।’

সুরেন্দ্রনাথ চক্ষু মুদ্রিয়া মুহু-মুহু স্বরে বলিল, ‘আঃ তাই!’

বিশ্বের আরাধ্য যেন এই ক্রোড়ে লুকাইয়াছিল। এতদিন পরে সুরেন্দ্রনাথ তাহা খুঁজিয়া পাইয়াছে! অধরের কোণে সরস হাসিও তাই ফুটিয়া উঠিয়াছে। ‘বড়দিদি, যে কষ্ট!’ [বড়দিদি, প্রথম প্রকাশ ‘ভারতী’ বৈশাখ—জ্যৈষ্ঠ ১৩১৪। গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৩২০ বঙ্গাব্দ। ১৯১৩ খৃষ্টাব্দ]

কথাগঞ্জের উপর শরৎচন্দ্রের অধিকার এখানে প্রতিষ্ঠিত। তবু শব্দ-ব্যবহারে রক্ষণশীলতা একেবারে যায় নি, ‘ক্রোড়’ ‘অঞ্চল’ ‘অবগুষ্ঠন’ শব্দ ও ‘কহিল’ ক্রিয়াপদ তার প্রমাণ। তবু কথ্যলংলাপরচনায় তাঁর নৈপুণ্য অনায়াসলব্ধীয়। সাধু ভাষার কাঠামো-আশ্রিত এই গদ্যাংশের ঐক্যমৌখিক ভাষার দিকে, তার ইঙ্গিত দুর্লক্ষ্য নয়। সে ইঙ্গিত স্পষ্টতর হয়েছে পরবর্তী গল্প-উপন্যাসে।

[৪] শক্তিশেল বৃকে পড়িবার সময় লক্ষণের মুখের ভাবটা নিশ্চয় খুব খারাপ হইয়া গিয়াছিল, কিন্তু গুরুচরণের চেহারাটা বোধ করি তার চেয়েও মন্দ দেখাইল—যখন প্রত্যুষেই অস্তঃপুর হইতে সংবাদ পৌছিল, গৃহিণী এইমাত্র নির্বিঘ্নে পঞ্চম কস্তার জন্মদান করিয়াছেন।

শুভ সংবাদ বহিয়া আনিয়াছিল তাঁহার তৃতীয়া কস্তা দশমবর্ষীয়া আত্মাকালী। সে বলিল, ‘বাবা, চল না দেখবে।’

গুরুচরণ মেয়ের মুখের দিকে চাহিয়া বলিলেন, ‘মা, এক গেলাস জল আন ত খাই।’

মেয়ে জল আনিতে গেল। সে চলিয়া গেলে গুরুচরণের সর্বাগ্রে মনে পড়িল, স্মৃতিকা-গৃহের রকমারি খরচের কথা। তার পরে, ভিড়ের দিনে স্টেশনে গাড়ী আসিলে দোর খোলা পাইলে থার্ড ক্লাসের যাত্রীরা পোট্টা-পোট্টলি লইয়া পাগলের মত যে ভাবে লোকজনকে দলিত পিষ্ট করিয়া ঝাঁপাইয়া আসিতে থাকে, তেমনি মার্ মার্ শব্দ করিয়া তাঁহার মগজের মধ্যে ছুশ্চিন্তারশি ছ-ছ করিয়া ঢুকিতে লাগিল। [পরিণীতা, প্রথম প্রকাশ ‘যমুনা’ ফাল্গুন ১৩২০, গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৯১৪]

শরৎচন্দ্রের স্টাইলের পূর্ণ পরিণতি এখানে (ও রামের স্মৃতি, পথনির্দেশ, বিন্দুর ছেলে গল্পত্রয়ে) অনায়াসলক্ষ্যীয়।

এই গল্পাংশের বাক্পদ্ধতি মৌখিক ভাষার অঙ্গগামী। ঘরোয়া ইন্ডিয়ান উপস্থাপন ও প্রয়োগকৌশল এখানে লক্ষ্য করা যায়। প্রথম ও শেষ বাক্যটি দীর্ঘ, একথা বলে না দিলে পাঠকের পেয়ালই থাকে না, এমনই তাদের বয়ননৈপুণ্য। “শক্তিশেল বৃকে পড়িবার সময় লক্ষণের মুখের ভাবের” সঙ্গে “গুরুচরণের মুখের ভাব ও চেহারার” সাদৃশ্যসন্ধান, এবং “ভিড়ের দিনে স্টেশনে গাড়ী আসিলে দোর খোলা পাইলে” থার্ডক্লাসের যাত্রীদের মারুমারু করে ঝাঁপিয়ে পড়ার সঙ্গে গুরুচরণের মগজে ছুশ্চিন্তারশি ছ-ছ করে প্রবেশের তুলনা—এই দুটি উপমাচিত্র কেবল স্মিত কৌতুকে ও সমবেদনায় উজ্জল ও স্পষ্ট নয়, সেই সঙ্গে কথ্যরীতির প্রতি নির্বিশেষ আত্মগত্যও ব্যক্ত হয়েছে। যে-সময়ে প্রমথ চৌধুরী আমাদের কথায় ও লেখায় অমিল দূর করবার জন্তে বাঙালি লেখকদের চেষ্টা করতে পরামর্শ দিচ্ছিলেন ও কথ্যরীতিকেই একমাত্র আশ্রয় বলে ঘোষণা করছিলেন (দ্রষ্টব্য—‘বঙ্গভাষা বনাম বাবু-বাংলা ওরফে সাধুভাষা’ ও ‘সাধুভাষা বনাম চলিত ভাষা’, ‘ভারতী’ পৌষ ও চৈত্র ১৩১৯,

প্রবন্ধসংগ্রহ ১) সে-সময়েই শরৎচন্দ্র স্বামের স্মৃতি, পথনির্দেশ, বিন্দুর ছেলে গল্পত্রয়ী ও পরিণীতা উপন্যাস (ফাল্গুন ১৩১৯ থেকে ফাল্গুন ১৩২০, 'যমুনা') লিখে সে-সমস্তার ব্যবহারিক সমাধান করেছিলেন। সাধুভাষার কাঠামোতেই তিনি অবলীলাক্রমে চলতি ভাষার প্রাণশক্তি সঞ্চার করে দিয়েছেন, গল্পশিল্পী শরৎচন্দ্রের এটাই প্রধান কৃতিত্ব। এটাই তাঁর ভাষাকৌশল—যার দ্বারা তিনি পাঠকসমাজকে জয় করে নিয়েছিলেন। কথ্যভাষার বাক্পদ্ধতি, ঘরোয়া ইডিয়ম, লঘুতা, বৈচিত্র্য, আটপোরে ভঙ্গি, শব্দব্যবহারে ঔদার্য—সব-কিছুই শরৎচন্দ্র আয়ত্ত করেছিলেন। তাঁর ছিল না বীরবলী শুচিতা বা হত্যোন্নী অশালীনতা, কিন্তু কথ্যরীতির প্রাণশক্তিকে তিনি অধিকার করেছিলেন।

[৫] কয়েক মুহূর্তেই ঘনাক্ষকারে সম্মুখ এবং পশ্চাৎ লেপিয়া একাকার হইয়া গেল। রহিল শুধু দক্ষিণ ও বামে সীমান্তরাল-প্রসারিত বিপুল উদ্যম জলশ্রোত এবং তাহারই উপর তীব্রগতিশীল। এই ক্ষুদ্র তরলীটি এবং কিশোর-বয়স্ক দু'টি বালক। প্রকৃতি-দেবীর সেই অপরিমেয় গম্ভীর রূপ উপলব্ধি করিবার বয়স তাহা নহে, কিন্তু সে কথা আমি আজিও ভুলিতে পারি নাই। বায়ুলেশহীন, নিষ্কম্প, নিঃশব্দ নিশীথিনীর সে ঘেন এক বিরাত কালীমূর্তি। নিবিড় কালো চুলে ছ্যালোক ও ভুলোক আচ্ছন্ন হইয়া গেছে এবং সেই সূচিভেদ্য অঙ্ককার বিদীর্ণ করিয়া করাল ত্রংষ্ট্রারেখার ত্রায় দিগন্তবিস্তৃত এই তীব্র জলধারা হইতে কি এক প্রকারের অপরূপ স্তিমিত ছাতি নিহঁর চাপা-হাসির মত বিচ্ছুরিত হইতেছে। আশে-পাশে সম্মুখে কোথাও বা উন্নত জলশ্রোত গভীর তলদেশে যা খাইয়া উপরে উঠিয়া ফাটিয়া পড়িতেছে, কোথাও বা প্রতিকূল গতি পরস্পরের সংঘাতে আবর্ত রচিয়া পাক খাইতেছে, কোথাও বা অপ্রতিহত জলপ্রবাহ পাগল হইয়া খাইয়া চলিতেছে। [ত্রীকান্ত প্রথম পর্ব, প্রথম প্রকাশ 'ভারতবর্ষ' মাঘ-চৈত্র ১৩২২, বৈশাখ-মাঘ ১৩২৩। গ্রন্থাকারে প্রকাশ ১৯১৭]

এই গভ্যাংশ সম্পর্কে দুটি সত্য স্মর্তব্য। এটি অল্পভূতিলীন কবির উপযোগী বর্ণনা, শরৎচন্দ্রের জনপ্রিয়তম উপন্যাসের অংশবিশেষ। এর সৌন্দর্য উপভোগ করেছে লক্ষ লক্ষ সাধারণ পাঠক, আজো এর জনপ্রিয়তা সীমাহীন। কেবল কাহিনীতে নয়, ভাষাতেও এমন এক জাহ্ন আছে, যা অর্ধ-শতক ধরে পাঠককে মুগ্ধ করে রেখেছে। কাব্যগুণসমৃদ্ধ বর্ণনাত্মক উপমাশ্রদ্ধ অলংকৃত গল্পরচনায় শরৎচন্দ্রের ক্ষমতা এখানে স্প্রতিষ্ঠিত। এই গভ্যাংশের ছন্দ ও ধ্বনিসজ্জা সত্তর্ক

কৃত্রিমতা ধরা পড়ে। এর বাক্যগুলি দীর্ঘ, পল্লবিত, পর্বে পর্বে বিভক্ত। উদ্ভাস জলস্রোতের মতোই এই গল্পস্রোত ক্ষতবেগে ধাবিত, কিন্তু তা পর্বে পর্বে নিরুপিত, ছন্দ-তরঙ্গের নিয়মিত লয়যুক্ত। বিশেষণ-ব্যবহারে ও উপমাচিত্র-রচনায় লেখকের সতর্কতা ও নিপুণতা বিশেষ লক্ষণীয়। সাধু গল্পকাঠামোর লেখক গতি সঞ্চার করেছেন মাঝে মাঝে প্রাকৃত শব্দ ও ক্রিয়াপদের ব্যবহারের দ্বারা। 'লেপিয়া একাকার হইয়া গেল', 'রহিল শুধু—', 'উন্নত জলস্রোত তলদেশে ঘা খাইয়া উপরে উঠিয়া ফাটিয়া পড়িতেছে', 'আবর্ত রচিয়া পাক খাইতেছে', 'জলপ্রবাহ পাগল হইয়া ধাইয়া চলিয়াছে'। এই সব শব্দ, ও ক্রিয়াপদ ব্যবহারের ফলে গল্পপ্রবাহে এসেছে লেখকের অভিপ্রেত তীব্র গতি। উপমাচিত্রাঙ্কনে লেখকের ষোঁক স্পষ্টতার প্রতি, প্রয়োজনে বহুসংখ্যক বিশেষণ-ব্যবহারে তাঁর আপত্তি নেই। নিশীথিনীর চারটি বিশেষণ পরপর ব্যবহৃত—'বায়ুলেশহীন', 'নিষ্কম্প', 'নিশুঙ্ক', 'নিঃসঙ্গ'; তারপর ঐ বাক্যেই পাই উপমাচিত্র— 'সে যেন এক বিরাট কালীমূর্তি'। আর একটি ছবি : 'সেই সূচিভেদ্য অঙ্ককার বিদীর্ণ করিয়া করাল ঝং ঝংকারে খার খার দিগন্তবিস্তৃত এই তীব্র জলধারা হইতে কি এক প্রকারের অপরূপ স্তিমিত ছাতি নিহঁর চাপা-হাসির মত বিচ্ছুরিত হইয়াছে।' উপমা-উৎপ্রেক্ষা-সমানোক্তি অলংকারের ছড়াছড়ি! আশ্চর্য, তবু শরৎ-ভক্ত পাঠকসমাজ কোনো আপত্তি না করেছে এই চিত্রবহুল সাধু গল্পবর্ণনাকে মেনে নিয়েছে ও সন্তোষ করেছে, যেমন করেছে প্রথম খণ্ড গল্পগুচ্ছের সাধুগল্পশ্রী বর্ণনাকে।

[৬] রাজ্বে বড়কর্তা তাঁহার বাহিরের ঘরে বসিয়া চোখে চন্দ্রা আঁটিয়া গ্যাসের আলোকে নিবিষ্টচিত্তে জরুরী মোকদ্দমার দলীল-পত্র দেখিতেছিলেন, সিঙ্কেখরী ঘরে ঢুকিয়া একেবারে কাজের কথা পাড়িলেন। বলিলেন, তোমার কাজকর্ম করে লাভটা কি, আমাকে বলতে পারো? কেবল শূয়ারের পাল খাওয়ার জন্তেই কি দিবারাজি খেতে মরবে?

গিরীশের খাওয়ার কথাটাই বোধ করি শুধু কাণে গিয়াছিল। মুখ না তুলিয়াই বলিলেন, না, আর দেবী নেই। এইটুকু দেখে নিয়েই চল খেতে যাচ্ছি।

সিঙ্কেখরী বিরক্ত হইয়া বলিলেন, খাওয়ার কথা তোমাকে কে বলচে! আমি বল্ছি, ছোট বোঁরা যে বেশ গুছিয়ে নিয়ে এবার বাড়ী থেকে বেরিয়ে যাচ্ছেন। এতদিন যে তাদের এত করলে, সব মিছে হয়ে গেল, সে খবর শুনেচ কি?

গিরীশ কতকটা সচেতন হইয়া বলিলেন, হঁ, শুনেচি বৈ কি। ছোট-বৌমাকে বেশ করে শুছিয়ে নিতে বল। সঙ্গে কে কে গেল—মণিকে—মোকদ্দমার কাগজাদির মধ্যে অসমাপ্ত কথাটা এই ভাবেই খামিয়া গেল।

সিদ্ধেশ্বরী ক্রোধে চৈতাইয়া উঠিলেন—আমার একটা কথাও কি তোমার কাছে তুলতে নেই? আমি কি বল্চি, আর তুমি কি জবাব দিচ্ছ। ছোটবোঁরা যে বাড়ী থেকে চলে যাচ্ছে।

ধমক খাইয়া গিরীশ চমকাইয়া উঠিয়া জিজ্ঞাসা করিলেন, কোথায় যাচ্ছেন?

সিদ্ধেশ্বরী তেমনি উচ্চকণ্ঠে জবাব দিলেন, কোথায় যাচ্ছে, তার আমি কি জানি?

গিরীশ কহিলেন, ঠিকানাটা লিখে নাও না।

[নিষ্কৃতি, প্রথম প্রকাশ, আংশিক—‘যমুনা’ বৈশাখ ১৩২১, সম্পূর্ণ—‘ভারতবর্ষ’ ভাদ্র, কার্তিক, পৌষ ১৩২৩। গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৯১৭]

সংলাপরচনায় শরৎচন্দ্রের অশেষ নৈপুণ্য এখানে প্রকাশিত। অল্প আয়োজনে রসসৃষ্টিতে তিনি সিদ্ধহস্ত। এখানে কৌতুক প্রতি কথায় উচ্ছলিত। এত প্রত্যক্ষ ও জীবন্ত সংলাপ যে মনে হয় যেন নাট্যসংলাপ। এই কথ্য সংলাপকে ধরে আছে সাধুক্রিয়াপদিক ভাষা। ছুয়ের সমাবেশ এত চমৎকার হয়েছে যে পাঠকের মনেই থাকে না যে, সাধুভাষায় লেখা গল্প পড়ছি। বীরবলী গল্পরীতির তুলনায় এই গদ্যরীতি অনেক ঘরোয়া ও আটপোরে। পাঠক এখানে যতটা স্বাচ্ছন্দ্য বোধ করে ততটা কখনই বীরবলী গল্পক্ষেত্রে করে না।

[৭] আর সামাজিক বাধা আমাদের হৃজনের মধ্যে যে কত বড় ছিল, এ শুধু যে তিনিই জানতেন, আমি জানতুম না, তা নয়। ভাবলেই আমার বুকের সমস্ত রস শুকিয়ে কাঠ হয়ে উঠত, তাই ভাবনার এই বিশ্রী দিকটাকে আমি ছুহাতে ঠেলে রাখতুম। কিন্তু শত্রুর বদলে যে বন্ধুকেই ঠেলে ফেল্চি তাও টের পেতুম। কিন্তু হলে কি হয়? যে মাতাল একবার মদ খেতে শিখেচে, জল-দেওয়া মদে আর তার মন ওঠে না। নির্জলা বিবেক আগুনে কলজে পুড়িয়ে তোলাতেই যে তখন তার মস্ত স্বর্ধ।

[স্বামী, প্রথম প্রকাশ ‘নারায়ণ’ শ্রাবণ-ভাদ্র ১৩২৪। গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৯১৮]

শরৎচন্দ্রের যে সামান্ত কথ্যরীতি-আশ্রয়ী রচনা তারই অন্ততম ‘স্বামী’ গল্পটি। এখানে সম্পূর্ণভাবে চলতি গদ্যরীতি অনুসৃত হয়েছে। সাধুভাষাশ্রয়ী গদ্যে শরৎচন্দ্রের শিল্পসাফল্য তাঁকে সম্পূর্ণভাবে কথ্যরীতি গ্রহণে আগ্রহী করে নি। সে কারণে এই গদ্যরীতি শরৎচন্দ্রের পূর্ণ মনোযোগ পায় নি। আসল কথা, শরৎচন্দ্র তাঁর সাধুভাষাশ্রয়ী গদ্যরীতিতেই সাক্ষ্য বোধ করতেন।

[৮] কেরাসিনের উজ্জল আলোক পুরোভাগে লইয়া মেঝের উপর সাবিত্রী পান সাজিতে বসিয়াছিল। মাথায় কাপড় নাই, আত্ম কেশভার মস্তক পিঠ ব্যাপিয়া মেঝের উপর ছড়াইয়া পড়িয়াছে! দু’ একটা চূর্ণ কুন্ডল আঁচলের কালো পাড়ের সহিত মিশিয়া কাঁধ হইতে কোলের উপর ঝুলিয়া রহিয়াছে। নারীর রোগক্লিষ্ট শীর্ণ পাণ্ডুর মুখের যে নিজস্ব গোপন মাদুর্ঘ্য আছে, তাহাই এই ক্লশাদীর সন্তঃস্রাত মুখের উপর বিরাজ করিতেছিল। সে কিছু অশ্রমবদ্ধ চিন্তাময়। সহসা দ্রবতী জুতার পদশব্দ সন্নিকটবর্তী হইয়া আসিল, তথাপি তাহার কানে গেল না। যখন গেল, তখন উপেন্দ্র-সতীশ একেবারে দরজার উপর দাঁড়াইয়াছে। ধ্যান ভাঙ্গিয়া মুখ তুলিয়াই সাবিত্রী বিবর্ণ আত্মহারা হইয়া গেল এবং সেই মুহূর্তের অসতর্ক অবসরে বন্ধ-রমণীর জন্ম-জন্মাজিত অন্ধ সংস্কার তাহাকে অপরিদ্রাৱ লজ্জায় একেবারে অভিভূত করিয়া ফেলিল এবং পরমুহূর্তেই সে দুই হাত বাড়াইয়া তাহার আরক্ত মুখের উপর আবক্ষ দীর্ঘ ঘোমটা টানিয়া দিল। [চরিত্রহীন, প্রথম প্রকাশ—‘যমুনা’, কার্তিক-চৈত্র ১৩২০ ও ১৩২১ বঙ্গাব্দ। গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৯১৭। সংশোধিত ১৯৩৭]

ভ্রাণেশনের গদ্যরূপে শরৎ-গদ্যরীতির উপযোগিতা এখানে পরীক্ষিত হয়েছে। নারিকারূপবর্ণনায় তাঁর কৌশলও এখানে ব্যক্ত। বিশেষণ, উপমা, উৎপ্রেক্ষা ব্যবহারে তাঁর সতর্কতা ও সাবধানতা লক্ষ্যগ্ন। বাক্যগুলি জটিল, সরলবাক্য একটিমাত্র। পদবিন্যাসে মোখিকভাষার প্রাতি ঝাঁক লক্ষ্য করা যায়। পদ্যবিন্যাসে বিপর্যয় ও কর্তৃপদের বিলোপের দ্বারা সাধুভাষায় কথ্যরীতির বেগ সঞ্চারিত হয়েছে।

[৯] বাহিরে মস্ত রাত্রি তেমনি দাপাদাপি করিতে লাগিল, আকাশের বিহ্বল তেমনি বারংবার অন্ধকার চিরিয়া খণ্ড খণ্ড করিয়া ফেলিতে লাগিল, উজ্জ্বল বাড়-জল তেমনিভাবেই সমস্ত পৃথিবী লণ্ড-লণ্ড করিয়া দিতে লাগিল,

কিন্তু এই ছুটি অভিশপ্ত নর-নারীর অন্ধ হৃদয়তলে যে প্রলয় গর্জিয়া ফিরিতে লাগিল, তাহার কাছে এ সমস্ত একেবারে তুচ্ছ অকিঞ্চিৎকর হইয়া বাহিরে পড়িয়া রহিল। [গৃহদাহ, প্রথম প্রকাশ—ভারতবর্ষ ১৩২৩-২৬ বঙ্গাব্দ। গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৯২০]

এখানে একটিমাত্র দীর্ঘ জটিল বাক্যে একটি অল্পচ্ছেদ সম্পূর্ণ হয়েছে। বাক্যটি দৃশ্যতঃ পাঁচটি পর্বে বিভক্ত, কমা-চিহ্নের দ্বারা পর্ববিভাগ সূচিত। বাক্যটির অন্তর্নিহিত ছন্দঃস্পন্দন ও ধ্বনিসজ্জা সতর্ক শ্রুতি এডিয়ে যায় না। পদবিছাশ, বাক্যাংশ (পর্ব) গঠন ও বাক্যনির্মাণে লেখকের শিল্পগচেতনতা এখানে অনায়াসলক্ষণীয়। মনে হয় ধ্বনিসচেতন কথাশিল্পী সতর্ক পরিমার্জনা অন্তে বাক্যটিকে সম্পূর্ণ করেছেন। প্রায়শই কাব্যোপযোগী শব্দচিত্র ও শব্দবন্ধ ব্যাহত হয়েছে, যেমন—‘মত্ত বাত্রি’, ‘অন্ধ হৃদয়তলে’। বাক্যে বেগ সঞ্চারিত হয়েছে কথাবোতি-আশ্রয়ী ক্রিয়াপদ ও নামধাতুর ব্যবহারে। এই কোণলটি পঞ্চম উদাহরণে লক্ষ্য করেছি। চিত্র-ধ্বনি-বহুল সাধু গন্তবর্ণনা, দু ক্ষেত্রেই, এই কোণল প্রয়োগে অন্তরঙ্গ হয়ে উঠেছে।

[১৮] নারীর একজাতীয় রূপ আছে যাহাকে যৌবনের অপর প্রান্তে না পৌঁছিয়া পুরুষে কোন দিন দেখিতে পায় না। সেই অদৃষ্টপূর্ব অদ্ভুত নারী-রূপই আজ ষোড়শীর তৈলহীন বিপর্যস্ত চুলে, তাহার উপবাস-কঠিন দেহে, তাহার নিপীড়িত যৌবনের রক্ষতায়, তাহার উৎসাদিত প্রবৃত্তির শুষ্কতায়, শূণ্যতায়,—তাহার সকল অঙ্গে অঙ্গে এই প্রথম জীবানন্দের চক্ষের সম্মুখে উদ্ঘাটিত হইয়া দেখা দিয়াছে।

রমণীর দেহ লইয়া যাহার বীভৎস লীলা এই বিশ বর্ষ ব্যাপিয়া অবাধে বহিয়াছে,—কত শোভা, কত লজ্জা, কত মাধুর্য্যই যে এই ব্যতিচারের ঘূর্ণাবতে অতলে তলাইয়াছে তাহার দাগটুকু পর্বস্ত পায়ণ্ডেব মনে নাই; লালসার সেই অগ্নিজিহ্বা আজ বখন অকস্মাৎ বাধা পাইল, তখন কিছুক্ষণের জন্ত এই অপরিচিত বিশ্বয়ে তাহার মদোন্মত্ত বিকৃত দৃষ্টি শুষ্ক, গভীর এবং আবিষ্ট হইয়া রহিল। [দেনা-পাওনা, প্রথম প্রকাশ—‘ভারতবর্ষ’ ১৩২৭-৩০ বঙ্গাব্দ। গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৯২৩]

এই রচনাংশে বাক্যেব সংখ্যা তিন। প্রথমটি বাদ দিলে বাকি ছুটি বাক্য বেশ দীর্ঘ। কাব্যগুণ ও চিত্রগুণ বাক্যগুলিতে পরিব্যাপ্ত। বিশেষণ-ব্যবহারে, উপমা-প্রয়োগে লেখকের উৎসাহ লক্ষ্য করার মতো। ষোড়শী তৈরবীক

সন্ন্যাসিনীরূপের বর্ণনায় লেখক খুবই সতর্ক। পরম্পরিত্ত বাক্যাংশগুলি নিয়মিত পর্বের মতো ব্যবহৃত হয়েছে। সমস্তটায় ধ্বনিতরঙ্গের উত্থান-পতন প্রতিগম্য রূপলাভ করেছে। তৎসম শব্দের আধিক্য অনান্যাসলক্ষণীয়, কিন্তু তার জন্ত বাক্যের গতি বাধাগ্রস্ত হয় নি। বাক্যাংশ, শব্দবন্ধ ও দীর্ঘ বাক্যের অধীন উপবাক্যগুলির গঠন ও প্রয়োগে লেখকের শিল্পসচেতনতা এত জিয়াশীল যে কোথাও বাধে না; সাবলীলতা এর প্রধান গুণ, সেই সঙ্গে যুক্ত হয়েছে কাব্যগুণ।

[১১] নীলিমা বলিতে লাগিল, সূর্য্যের আসাটাই তার সবখানি নয়, তার চলে যাওয়াটাও এমনি বড়। রূপ-ধোবনের আকর্ষণটাই যদি ভালবাসার সবটুকু হতো, মেয়ের সম্বন্ধে বাপের হৃদিতার কথাই উঠতো না—কিন্তু তা নয়। আমি বই পড়ি নি, জ্ঞান-বুদ্ধি কম, তর্ক করে তোমাকে বোঝাতে পারব না, কিন্তু মনে হয়, আগল জিনিসটির সন্ধান তুমি আজও পাও নি তাই। প্রীতি, ভক্তি, স্নেহ, বিশ্বাস, কাড়া-কাড়ি করে এদের পাওয়া যায় না—অনেক ছুঁতে, অনেক বিলম্বে এরা দেখা দেয়। যখন দেয়, তখন রূপ-ধোবনের প্রস্রুটি যে কোথায় মুখ লুকিয়ে থাকে কমল, খোঁজ পাওয়াই দায়।

ভীকু-ধী কমল এক নিমেষে বৃষিল উপস্থিত আলোচনায় ইহা অগ্রাহ্য। প্রতিবাদও নয়, সমর্থনও নয়, এ সকল নীলিমার নিজস্ব আপন কথা। চাহিয়া দেখিল উজ্জল দীপালোকে নীলিমার এলোমেলো ঘন-কৃষ্ণ চুলের শ্যামল ছায়ায় স্নান মুখখানি অভাবিত শ্রী ধারণ করিয়াছে এবং প্রশান্ত চোখের সজল দৃষ্টি সক্রিয় স্নিগ্ধতায় কূলে কূলে ভরিয়া গিয়াছে। কমল মনে মনে কহিল, ইহা নবীন সূর্য্যোদয়, অথবা প্রান্তরবির অন্তগমন, এ বুধা—আরক্ত আভায় আকাশের যে দিকটা আজ রাঙা হইয়া উঠিয়াছে—পূর্ব-পশ্চিম-দিক-নির্ণয় না করিয়াই সে ইহার উদ্দেশে সশ্রদ্ধ নমস্কার জানাইল। [শেষ প্রস্থ, প্রথম প্রকাশ—‘ভারতবর্ষ’ ১৩৩৪-৩৮ বঙ্গাব্দ, গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৯৩১]

সন্দেহ নেই, এই অংশে কথ্যভঙ্গির প্রাধান্য। দীর্ঘ পল্লবিত বাক্যের সংখ্যা হ্রাস পেয়েছে, ছোট ছোট কাটা কাটা বাক্যাংশ ও শব্দবন্ধকে একটি বাক্যের কাঠামোয় রাখা হয়েছে। তবে বিশেষণ-উপমা-উৎপ্রেক্ষার প্রতি শরৎচন্দ্রের অজরাগ কম নি। মনে হয় প্রথম খণ্ড গল্পগুচ্ছ, গোরা ও জীবনস্মৃতির বহু স্থিতিস্থাপক, সাবলীল সাধু গল্পই শরৎচন্দ্রের আদর্শ। তারই ভিত্তিতে শরৎ-গল্পরীতি গড়ে উঠেছে। এটাই শরৎ-গল্পের ভিত্তি। কাব্যোপমা উপমা ও

বিশেষণ এই সাধুভাষাভ্রমী গল্পরীতিতে বতটা খাপ খায়, ততটা আর কোনো ভাষাভ্রমে নয়। এই অংশের ভাষারীতির কথ্যভঙ্গিপ্রবণতা কেবল সংলাপে নয়, স্তারেশনেও প্রকট। ‘সুন্দর মুখখানি’, ‘এক নিমেষে বুঝিল’, ‘কূলে কূলে ভরিয়া গিয়াছে’—এইসব বাক্যাংশের প্রবণতা মুখের ভাবের প্রতি।

রবীন্দ্র-গল্পরীতির প্রভাব উপরের সব উদাহরণেই লক্ষণীয়।

[১২] বিপ্রদাস চুপ করিয়া রহিল। বন্দনা বলিতে লাগিল, হয়ত এই আমার স্বভাব, হয়ত এ আমার বয়সের স্বধর্ম, অন্তর শূন্য থাকতে চায় না, হাতড়ে বেড়ায় চারিদিকে। কিষা, এমনই হয়ত সকল মেয়ের প্রকৃতি, ভালবাসার পাত্র যে কে সমস্ত জীবনে খুঁজেই পায় না। এই বলিয়া স্থির হইয়া মনে মনে কি ধেন ভাবিতে লাগিল, তারপরেই বলিয়া উঠিল,—কিষা হয়ত খুঁজে পাবার জিনিষ নয় মুখ্যে মশাই, ওটা মরীচিকা। [বিপ্রদাস, প্রথম প্রকাশ—‘বেণু’ পত্রিকায় ১৩৩৬ ৩৮, পরে ‘বিচিত্রা’য় ১৩৩৯-৪১ বঙ্গাব্দে। গ্রন্থাকারে মুদ্রিত ১৯৩৫]

এই অংশেও পূর্বদ্যুত উদাহরণটির সকল বৈশিষ্ট্য প্রতিকলিত। শরৎচন্দ্রের ভাবার মূত্রাদোষ এই অংশে প্রকট—‘হয়ত’, ‘এমনই হয়ত’, ‘কিষা’, ‘কিষা হয়ত’ প্রভৃতিতে গচ্ছাংশ সমাচ্ছন্ন।

পূর্ববর্তী উদাহরণগুলিতে শরৎ-গল্পের আরো কিছু মূত্রাদোষ লক্ষ্য করা যায়—‘অবধি নাই’, ‘এমনই বটে’, ‘বোধ করি’, ‘কিন্তু। তা ছাড়া আছে অতিশয়োক্তিমূলক প্রত্যয়ের ব্যবহার। ‘ই’ প্রত্যয়ের অতিব্যবহার অনন্যো-ষোগী পাঠকেরও দৃষ্টি এড়ায় না।

তা থাক্। এ সব ত্রুটি সত্ত্বেও শরৎচন্দ্রের এই ভাষা অধঃশতাব্দীকাল বাঙালি পাঠকসমাজকে প্রভূত আনন্দ দিয়েছে ও দিচ্ছে, তা অস্বীকার করা মুঢ়তা। সাবলীলতা, মার্ধ্ব, স্থিতিস্থাপকতা, লাভণ্য, স্বচ্ছতা ও কোমলতা গুণে শরৎ-গল্প সমৃদ্ধ। বার্নার্ড শ’ বলেছিলেন, ‘What is style? The way of expressing oneself most effectively.’ শ’-এর কথা যদি আশ্রয় করি, তবে স্বীকার করতে হয়, শরৎচন্দ্রের গদ্য-স্টাইল সার্থক, কারণ তা খুবই effective। এই অভিধার তাৎপর্য শরৎ-রচনায় ছড়িয়ে আছে। বোধ করি, গদ্যরচনার অধিষ্টও তা’ই।

সাংবাদিক গল্পের প্রকৃতি সম্পর্কে বিস্তারিত আলোচনা করেছি ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত-অধ্যায়ে। প্রসঙ্গটি পুনরায় স্মরণযোগ্য। ঈশ্বর গুপ্তের হাতে গল্পভাষা নমনীয়তা, ক্ষিপ্ৰচারিতা ও লঘুতার দ্বারা সর্বজনব্যবহারযোগ্যতা অর্জন করেছিল। সংবাদপত্রের প্রয়োজন মেটাবার তাগিদে তা শব্দের আভিধানিক অচলতা থেকে মুক্তি পেয়েছিল, নিত্য নোতুন শব্দ সৃষ্টির মধ্য দিয়ে সর্বকাঠে ব্যবহারযোগ্যতা অর্জন করেছিল। ঈশ্বর গুপ্তের সাংবাদিক গল্পভাষা আটপোরে, তার চাল হাক্ক, গতি দ্রুত। একথা স্বীকার্য যে তা সাহিত্যগুণবর্জিত ও সমকালের সেবায় নিযুক্ত। সাহিত্যিক গল্পের অব্যবহিত-পূর্ব স্তর এই সাংবাদিক গদ্য। ঈশ্বর গুপ্তের এই সাংবাদিক গদ্য বিদ্যাসাগরের সাহিত্যিক গদ্যের পথ প্রশাস্ত করেছিল।

পরবর্তীকালে বঙ্কিমচন্দ্র সাময়িকপত্র-সম্পাদনাকালে তাঁর সাহিত্যিক গদ্যকে ক্ষিপ্ৰচারী, লঘু ও কথ্যভঙ্গি করে তুলেছিলেন। সাময়িকপত্র সম্পাদনার পরোক্ষ প্রভাব বঙ্কিম-গদ্যে লক্ষণীয়। কিন্তু রবীন্দ্র-গদ্যে এরকম কোনো প্রভাব পড়ে নি। সাময়িকপত্র সম্পাদনা করলেও রবীন্দ্রনাথ সমসাময়িক সমস্তা অবলম্বনে লিখিত গদ্যরচনায় সাংবাদিক ভাষার দ্বারা প্রভাবিত হন নি। বস্তুত রবীন্দ্র-গদ্য সকল অবস্থায় কবিত্বমণ্ডিত বলে তা অল্প প্রভাবকে অস্বীকার করেছিল। রবীন্দ্র-গদ্যে সাবলীলতা ও স্বচ্ছতা এসেছে তাঁর ব্যক্তিত্ব থেকে, সাময়িকপত্রসেবার থেকে নয়।

সেকালে একালে সংবাদপত্র ও সাময়িকপত্রসেবার মধ্যে দিয়ে যে-সব গদ্যলেখক খ্যাতিলাভ করেছেন, তাঁদের মধ্যে উল্লেখ্য হলেন ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত, প্যারীচাঁদ মিত্র, কালীপ্রসন্ন সিংহ, অক্ষয়কুমার দত্ত, রাজনারায়ণ বসু, ভূদেব মুখোপাধ্যায়, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, কালীপ্রসন্ন ঘোষ, রাজকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়, অক্ষয়চন্দ্র সরকার, শিবনাথ শাস্ত্রী, দেবীপ্রসন্ন

রায়চৌধুরী, ব্রজবান্ধব উপাধ্যায়, কেশবচন্দ্র সেন, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী, যোগেন্দ্র-
চন্দ্র বসু, অখিনীকুমার দত্ত, বিপিনবিহারী গুপ্ত, বিপিনচন্দ্র পাল, স্বরেশচন্দ্র
সমাজপতি, রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়, যোগেন্দ্রনাথ বিদ্যাভূষণ, রামেন্দ্রচন্দ্র
ত্রিবেদী, পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়, প্রমথ চৌধুরী, ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়,
স্বরেশ চক্রবর্তী, নলিনীকান্ত গুপ্ত, অমূল্যচরণ বিদ্যাভূষণ, দীনেশচন্দ্র সেন,
জলধর সেন, যাহ্নগোপাল মুখোপাধ্যায়, বারীন্দ্রকুমার ঘোষ, অমরেন্দ্রনাথ
চট্টোপাধ্যায়, সত্যেন্দ্রনাথ মজুমদার, উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ভূপেন্দ্রনাথ দত্ত,
বিনয়কুমার সরকার, যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যানিধি, অমৃতলাল বসু, উপেন্দ্রনাথ
মুখোপাধ্যায়, বিজয়চন্দ্র মজুমদার, চিত্তরঞ্জন দাশ, হেমেন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ, সজনী
কান্ত দাস, উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়, প্রফুল্লচন্দ্র সরকার, মাখনলাল সেন।
এঁদের মধ্যে অনেকে সাহিত্যিকের বিশিষ্ট মর্যাদা পেয়েছেন ; আবার অনেকে
সাংবাদিক বলেই পরিচিত। শেখোক্তদেব হাতে বাংলা গদ্য যে উন্নতি ও গতি
লাভ করেছে তা আমরা অনেক সময় স্মরণে রাখি না। অথচ গদ্যভাষায়
যে প্রাণশক্তি, সাবলীলতা, ধাবংশক্তি, ঔদার্য ও গ্রহিষ্ণুতা এঁরা দান করেছেন,
তা কোনোমতেই উপেক্ষণীয় নয়।

যে কোনো ভাষায় গদ্যসাহিত্য সাহিত্যিক গদ্যে পৌছতে গেলে সাংবাদিক
ভাষার মধ্য দিয়ে, সাময়িকপত্র ও সংবাদপত্রের সোপান উত্তীর্ণ হয়ে যেতে
হয়। সাহিত্যিক গদ্য একবার গঠিত হয়ে গেলেই সম্পর্ক শেষ হয়ে যায় না ;
বারবার তাকে সাংবাদিক গদ্যের সংস্পর্শে আসতে হয়, কারণ এই সংস্পর্শে
গদ্যসাহিত্যের শব্দসম্ভাব বাড়ে, নমনীয়তা বাড়ে, সর্বকার্যে ব্যবহারযোগ্যতা
বাড়ে, সংসারের স্রোতের সঙ্গে সংযোগের ফলে জীবনীশক্তি বাড়ে।

‘সাংবাদিকতা উচ্চাঙ্গের সাহিত্য নয় সত্য, কিন্তু সাংবাদিকতার ভূমিকা
ছাড়া উচ্চাঙ্গের সাহিত্য সৃষ্টি সম্ভব নয়’—শ্রীপ্রমথনাথ বিশীর এই মন্তব্য
(বাংলা গদ্যের পদাঙ্ক, ভূমিকা) অবশ্যস্বীকার্য।

সাংবাদিকতায় যিনি তিরিশ বছর ব্যাপৃত ছিলেন, দেশসেবায় চরমতম
বিপদের ঝুঁকি যিনি নিয়েছিলেন, বারো বছর (১৯০২-২০) আত্মমানে
নির্বাসনের অসহ্য যন্ত্রণা যিনি সহ্য করেছিলেন, অগ্নিযুগের সেই বিপ্লবী-নায়ক
উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (জন্ম ৬ জুন ১৮৭২, মৃত্যু ৪ এপ্রিল ১৯৫০)
সাংবাদিক গণ্ডকে সমুদ্র করে তুলেছিলেন। তাঁর গল্পরচনার কিছু অংশ
সাময়িকতার সীমা অতিক্রম করে সাহিত্যপংক্তিভূক্ত হয়েছে, একথা স্বীকার্য।

উপেন্দ্রনাথের 'নির্বাসিতের আত্মকথা' (১৯২১) ও 'উন্নপকালী' (১৯২২) অবশ্যই সাহিত্যের পর্যায়ে উন্নীত হয়েছে। সাধু ও চলতি বাংলা গদ্য লেখকদের কলম-গুণে কতটা সরস, উজ্জল, আবেগম্পন্দী ও সচ্ছন্দগতি হতে পারে, তার উদাহরণ এই দুটি বই। উপেন্দ্রনাথ সংবাদপত্র ও সাময়িকপত্রের সঙ্গে তিরিশ বছর ধরে সংযুক্ত। বারীন্দ্রকুমার ঘোষের সাপ্তাহিক 'বিজলী' (১৯২০), চিত্তরঞ্জন দাসের মাসিক 'নারায়ণ' (১৯১৫ দৈনিক), 'স্বদেশ' (১৯২৩) প্রভৃতি বাংলা ও ফরোয়ার্ড, লিবার্টি, অমৃতবাজার পত্রিকা প্রভৃতি ইংরেজি দৈনিক-সাপ্তাহিক-মাসিকের সঙ্গে (১৯২৬-৪০) যুক্ত ছিলেন। সাপ্তাহিক আত্মশক্তি (মার্চ ১৯২২), দৈনিক বাংলার কথা (১৯২৭) ও দৈনিক বহুমতীর (এপ্রিল ১৯৪৫ থেকে এপ্রিল ১৯৫০) সম্পাদক ছিলেন। যুগান্তর দলের মুখপত্র, ভূপেন্দ্রনাথ-সম্পাদিত সাপ্তাহিক 'যুগান্তরে' (১৯০৬) তাঁর সংবাদপত্র-চর্চার হাতেখড়ি হয়।

স্বদেশী আন্দোলন, সন্ন্যাস আন্দোলন, অসহযোগ আন্দোলন, প্রো-চেঞ্জার ও নো-চেঞ্জারদের কলহ, স্বাধীনতা সংগ্রামে বিপ্লবীদের ও গান্ধিজীর দান, রাজনীতিক সংগ্রাম বনাম সামাজিক অহুদারতা, জাত্যভিমান ও ধর্মকলহ প্রভৃতি নানা সমকালীন বিষয় নিয়ে উপেন্দ্রনাথ বিজলী, নারায়ণ, আত্মশক্তি, স্বদেশ, বাংলার কথা ও বহুমতীতে তিরিশ বছর (১৯২০-৫০) লিখেছেন। এইসব লেখার কতকংশ গ্রন্থভুক্ত হয়েছে, বাকি সাময়িকপত্রে ও সংবাদপত্রে থেকে গেছে। পূর্বোক্ত দুখানি গ্রন্থ ছাড়া উপেন্দ্রনাথের নিম্নোক্ত বইগুলি উল্লেখযোগ্য : সিন্ ফিন্, বর্তমান সমস্তা, অনন্তানন্দের পত্র, পথের সন্ধান, ধর্ম ও কর্ম, জাতের বিড়ম্বনা, স্বাধীন মানুষ।

উপেন্দ্রনাথ সাধু ও চলিত, দুই রীতিতেই লিখেছেন, দুটি থেকেই আপন কাজ পুরো আদায় করে নিয়েছেন। সাধু গদ্যভাষা কত উজ্জল উপভোগ্য সরস লঘু হতে পারে, তা তিনি 'নির্বাসিতের আত্মকথা'য় দেখিয়েছেন। তাঁর সাধু গদ্যরীতির ছাঁচ কথাভঙ্গিম, চাল লঘু, গতি ক্ষুদ্র।

এই গ্রন্থ থেকে দুয়েকটি উদাহরণ চয়ন করি।

[১] বাগানে ফিরিয়া আসিয়া দেখিলাম বারীম সেখানে নাই। সে কংগ্রেস উপলক্ষে স্বরাত গিয়াছে। স্বরাতে যে সেবার একটা লঙ্কাকাণ্ড ঘটিবে, তা মেদিনীপুরের কনুফারেন্সে গিয়াই বুঝিতে পারিয়াছিলাম। দুই

এক দিন পরে বারীন ফিরিয়া আসিল। সূর্য্যোদয়ে নরম, গরম, অতি-গরম, সব রকম নেতারা এই একত্র হইয়াছিলেন। তাঁহাদের সহিত কথাবার্ত্তা করিয়া বারীন বাহা সার-সংগ্রহ করিয়া আনিয়াছিল, তাহা সে এক কথায় বলিয়া দিল—‘চোর, বেটারা চোর’।

সম্বন্ধে আমরা সকলেই ধ্বনি করিয়া উঠিলাম—‘কেন? কেন? কেন?’

বারীন বলিল—‘এতদিন স্যাকাতেরা পট্ট মেয়ে আসছিলেন যে, তাঁরা সবাই প্রজ্ঞাত; শুধু বাংলাদেশের খাতিরে তাঁরা বসে আছেন। গিয়ে দেখি না সব চুঁ চুঁ। কোথাও কিছু নেই; শুধু কর্ত্তারা চেয়ারে বসে বসে মোড়লি কচ্ছেন। হুঁ একটা ছেলে একটু আধটু কাজ করবার চেষ্টা করছে, তাও কর্ত্তাদের লুকিয়ে, খুব কসে ব্যাটারদের শুনিতে দিয়ে এসেছি।’

এতদিন শুনিয়া আসিতেছিলাম বগীরা একেবারে খাপ খুলিয়া বসিয়া আছেন; আর আজ এই সব ফক্কিকারের কথা শুনিয়া মনটা বেশ খানিকটা দমিয়া গেল। [নির্বাসিতের আত্মকথা, ১৯২১]

দেশি-বিদেশি-তত্ত্ব শব্দ ও প্রাদেশিক ইডিয়মকে লেখক নিপুণভাবে সাধুগণের কাঠামোয় ভরে দিয়ে গন্তে দোষিত ও গতি সঞ্চার করে দিয়েছেন।

[২] সন্ধ্যার সময় গানের আড্ডা বসিত। হেমচন্দ্র, উল্লাসকর, দেবব্রত, কয়জনেই বেশ গাহিতে পারিত; কিন্তু দেবব্রত গভীর পুরুষ—বড় একটা গাহিত না। অনেক পীড়াপীড়িতে একদিন তাহার স্বরচিত একটা গান আমাদের শুনাইয়াছিল। ভারতব্যাপী একটা বিপ্লবকে লক্ষ্য করিয়াই তাহা রচিত। তাহার স্বরের এমন একটা মোহিনী শক্তি যে, গান শুনিতে শুনিতে বিপ্লবের রক্তচিত্র আমাদের চোখের সম্মুখে বেন স্পষ্ট হইয়া ফুটিয়া উঠিত। গান বা পঞ্চ কশ্মিনকালেও আমার বড় একটা মনে থাকে না, কিন্তু দেবব্রতের সেই গানটার দুই এক ছত্র আজও মনে গাঁথিয়া আছে—

✓ উঠিয়া দাঁড়াল জননী!

কোটা কোটা স্ত তুহারি দাঁড়াল!

রক্তে আধারিল রক্তিম সবিতা

রক্তিম চন্দ্রমা তারা,

রক্তবর্ণ ডালি, রক্তিম অঞ্জলি,

বীর-রক্তময়ী ধরা কিবা শোভিল!

গানটা শুনিতে শুনিতে মানস-চক্ষে বেশ স্পষ্টই দেখিতাম যে, হিমাল-বাপী ভাবোন্নত জনশ্রুতি বরাভয়করার স্পর্শে সিংহগর্জনে জাগিয়া উঠিয়াছে ; মায়ের রক্ত-চরণ বেড়িয়া বেড়িয়া গগনস্পর্শী রক্তশীর্ষ উত্তাল তরঙ্গ ছুটিয়াছে ; হ্র্যলোক ভুলোক সমস্তই উন্নত রণবাদ্যে কাঁপিয়া উঠিয়াছে । মনে হইত যেন আমরা সর্ববন্ধনমুক্ত—দীনতা, ভয়, মৃত্যু আমাদের কখন স্পর্শও করিতে পারিবে না । [তদেব]

তৎসম শব্দ ও সংস্কৃত রীতির সমাসবদ্ধ পদযুক্ত সাধু বাংলা গদ্যে ওজস্বিতা, জীবন্য ও গতি সঞ্চারের আশ্চর্য পবিচয় এখানে পাই । উল্লেখ ভাবাবেগকে কীভাবে শিল্পসংঘমে বিদ্যুত করা যায়, তার উদাহরণ এই গদ্যাংশ ।

[৩] ‘প্রথম যখন ফিরিজি সভ্যতা এদেশে এসে আমাদের বাপ-পিতামহ’র নাম দিলে তুলিয়ে, তখন আমরা ইংরেজের মুখের দিকে দেখতুম আর ভাবতুম—হায়, হায় ! ভগবান কি ভুল করেই আমাদের এ দেশে জন্ম দিয়েছেন । সে ভুল শোধরাবাব জন্তে একদিকে যেমন আমরা সাবান মেখে, বাঁমা ঘসে, র্যাঁদা বুলিয়ে চামড়টাকে কটা কববার চেষ্টায় ফিরিতে লাগলুম, অপরদিকে তেমনি ইংরেজীতে হেসে, ইংরেজীতে কেসে, ইংরেজীতে স্বপন দেখে মনটাকেও যতদূর পারি ফিরিজি মার্ক করে তুলতে লাগলুম । আমরা যে ইংরেজ নই, এতে আমরা তখন মনে মনে বেশ একটু লজ্জিত । এইটেই হোলো তোমার সেকেলে কংগ্রেসী যুগের মনস্তত্ত্ব । আমাদের রাজনীতিক এটা তামস যুগ । যথাসাধ্য ইংরেজের মত হওয়া সত্ত্বেও যখন ইংরেজ আমাদের হাতে রাজপাট ছেড়ে দিলে না, তখন আমরা আরম্ভ করলুম আন্দোলন আর ক্রন্দোলন ।’

‘ক্রন্দোলন !—ওটা কি জিনিষ, পণ্ডিতজী ?’

‘আরে ওটা আর বুঝলে না, ক্রন্দন আর আন্দোলন একসঙ্গে জমাট বেঁধে গিয়ে যা সৃষ্টি হয়, তার নাম ক্রন্দোলন । ওটার সারমর্ম হচ্ছে এই—‘বাবা ইংরেজ—তোমার চেয়ারের পাশে আমাদের একটু বসতে জায়গা দাও, বাবা ! উঃ অত ঠেসে ধর কেন ? আমাদের যে দম বেরিয়ে যাচ্ছে ! আরে বাপ ! অত দাঁত খিঁচুক কেন ? দেখ না, আমরা লেখাপড়া শিখে প্রায় তোমার মত হয়েছি ; একটু পাউডার মাখলে আর চেনবার জো নেই !’ [ক্রন্দোলন, উনপঞ্চাশী, ১২২২]

চলতি গদ্যভাষায় শানিত ব্যঙ্গ, তীক্ষ্ণ বিদ্রূপ এখানে ছিটকে বেরুচ্ছে ।

কথোপকথনের চঙে এই বইটি লিখিত। সংলাপের ধর্ম পুরোমাত্রায় বজায় রেখে লেখক তর্কসংকুল রাজনৈতিক বিষয় আলোচনা করেছেন। এ ধরনের আলোচনায় প্রয়োজন স্নেহ, বিরোধাত্মক, বিষম অর্থালংকারের নিপুণ ব্যবহার ও শব্দকে ভেঙে চূরে ছুঁড়িয়ে নোতুন শব্দ উদ্ভাবন ও অপ্রত্যাশিত অর্থে প্রয়োগ দ্বারা চমক সৃষ্টি। লেখক যে তাতে সফল হয়েছেন তার পরিচয় আছে এই গদ্যাংশে।

[৪] সেদিন সন্ধ্যাবেলা গোলদীঘির ধারে একজন প্রকাণ্ড স্বদেশী পাণ্ডার লেকচার শুনে খুব খানিকটা হৈ-চৈ করে বাসায় এসে খেয়ে দেয়েই শুয়ে পড়িছি। খোলা দোর জানালা দিয়ে জ্যোৎস্না বিছানার উপর যেন ঢেউ খেলছে। কখন যে ঘুমিয়ে পড়েছি তা টেরও পাই নি। আধা রাতে হঠাৎ যেন বুকটা ছড়-ছড়-করে উঠল। ঘুম ভেঙ্গে দেখি মনটা আমার ডুকরে ডুকরে কাঁদছে। আঃ, সে কি কারা! বুকটা যেন মুচড়ে মুচড়ে নিজড়ে নিজড়ে কথার ধারা ছুটছে। আমাকে জাগতে দেখে মন আমার খানিকটা ফুঁপিয়ে ফুঁপিয়ে চূপ করলে। অনেকক্ষণ গায়ে হাত বুলিয়ে বুলিয়ে জিজ্ঞাসা করলুম—হ্যারে, তোর কি হয়েছে বল্ না? কি করলে তুই স্থখী হোস্?

আবার ফোঁপানি শুরু হলো।.....

ছুট, ছুট, ছুট।—একেবারে ছুটতে ছুটতে তুর্কীস্থান, কাবুল, পাজাব, হিন্দুস্থান ভেদ করে বাংলার মাটিতে ন্যাংটা হয়ে এসে দাঁড়িয়েছি। আজ কোথায় তুমি আমার স্বপ্নের বাংলা?—কোথায় তুমি, মা! দশ হাতে দশ প্রহরণ নিয়ে অনন্ত ঐশ্বর্যে ভূষিত হয়ে তুমি একদিন বাঙ্গালী সাধকের মানস-পটে এঁকে উঠেছিলে, আর আজ দেখি সবাই আমারই মত জীর্ণ, ক্লিষ্ট, ক্ষত-বিক্ষত দেহ প্রাণ নিয়ে পরের পায়ে ধরনা দিয়ে পড়ে আছে।

ভিতরের দিকে চেয়ে দেখলুম মন আমার চোখ বুজে একেবারে চূপ হয়ে গেছে! শুধু অন্তর্ধানিনীর পদপ্রান্তে তার কাতর প্রার্থনা উঠেছে—একবার, এসো মা, এসো মা! [মন আমার, উনপঞ্চাশী]

স্বদেশসাধনার আবেগ এই গদ্যাংশে শিল্পরূপ লাভ করেছে। গভীর আন্তরিকতা ও প্রবল মাতৃঅহুসার এখানে প্রকাশিত হয়েছে, কিন্তু লেখক তাকে শিল্পসংযমে বেঁধেছেন। ধ্বজাত্মক শব্দ, প্রাকৃত শব্দ ক্রিয়াপদ ও ক্রিয়া, বিশেষণের ব্যবহার যেমন আছে, তেমনি আছে তৎসম শব্দের ধ্বনিরোল। বক্তৃতির কমলাকাস্তুর মাতৃবন্দনাকে স্বরণ করিয়ে দেয় উপেক্ষনাথের মাতৃ-

বর্ণনা। সাধুভাবার বাক্যকৃতিকে ভেঙে মুখের ভাবের আদলে বাক্য-ও পদবিজ্ঞানের কৌশলটি এখানে অহুস্ত হয়েচে।

[৫] ওগো বৈশাখের রুদ্র দেবতা, আজ আমাদের সহস্র বৎসরের দিন গণনা শেষ করো। বসন্তের মলয়-হিল্লোল আজ বন্ধ হোক, দুঃখফেনমিষ্ট বিলাস-শয্যা আজ কষ্টকময় হোক, স্নেহ-কাতর মন আজ তিক্ত হয়ে উঠুক, করুণ-অশ্রু আজ চোখের কোণে শুকিয়ে যাক, মায়ী-মমতার বন্ধন আজ বিষধরের মত আমাদের দংশন করুক।

আজ বাংলার বুক ভরে তোমার প্রলয় বিধাণ বেজে উঠুক। বজ্রের মত কর্কশ স্বরে আজ তুমি জানিয়ে দাও যে মরণই সত্য, যন্ত্রণাই সত্য, দুঃখই সত্য, কাঁরাগারই সত্য, ধ্বংসই সত্য, হলদিঘাটই সত্য, পাণিপথই সত্য, জালিয়ানওয়ালাবাগ সত্য, চোরিচোরা সত্য। আজ বাংলার অশ্রু-জুড়ে—‘ভীষ্ম রুদ্র তালে নাচুক তোমার ভাঙ্গন-ভরা চরণ।’ [নববর্ষ, স্বাধীন রাহুস]

প্রথম অঙ্কে যুগ্ম শব্দের ও চলতি ক্রিয়াপদের পোনঃপুনিক ব্যবহারের দ্বারা হ্রস্ব বাক্যানিচয়কে একটি দীর্ঘ বাক্যের আধারে সাজানো হয়েছে, অথচ লঘু গতি নষ্ট হয় নি। দ্বিতীয় অঙ্কে একটি ক্রিয়াপদের অধীনে নয়টি বিধেয় পদকে আনা হয়েছে একই বাক্যের আধারে। তার ফলে এখানেও এসেছে লঘুতা।

গদ্যশিল্পী উপেন্দ্রনাথ আপন কীর্তির দ্বারাই আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন, একথা অস্বীকার করা যায় না।

২৮ | রাজশেখর বসু

বাংলা সাহিত্যে পরশুরাম একটি দ্বিতীয়রহিত নাম। তাঁর প্রথম আবির্ভাব ১৯২২ খৃষ্টাব্দে ‘শ্রীশ্রীসিন্ধুশরী লিমিটেড’ গল্পে। প্রথম আবির্ভাবেই তিনি বাংলা সাহিত্যজগৎকে সচকিত করে তোলেন। তখন তাঁর বয়স বিয়াল্লিশ বৎসর। সেদিন থেকে পরবর্তী পঁয়ত্রিশ বৎসর তিনি বাংলা সাহিত্যে স্বনামে ও ছদ্মনামে আপন প্রতিভার পরিচয় দিয়ে গেছেন। গ্রন্থকাররূপে তাঁর আবির্ভাব ‘গড্ডলিকা’ গল্প সংকলন (১৯২৪) নিয়ে। এই গ্রন্থ প্রকাশের সঙ্গে সঙ্গে তিনি বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে যে চমকের সৃষ্টি করেন রবীন্দ্রনাথ তার চমৎকার বর্ণনা দিয়েছেন—

“সকালে হঠাৎ ঘুম ভাঙিয়া যদি ঘরের কাছে দেখি একটা উইয়ের টিবি, আশ্চর্য্য ঠেকে না, কিন্তু যদি দেখি মস্ত একটা বটগাছ তবে সেটাকে কি ঠাওরাইব ভাবিয়া উঠা যায় না।”

তাঁর আসল নাম রাজশেখর বসু (১৮৮০-১৯৬০)। স্বনামে ও ছদ্মনামে তিনি বিশখানি বই লেখেন। পরশুরামের বই : গড্ডলিকা (১৯২৪), কঙ্কলী (১৯২৮), হুমুমানের স্বপ্ন ইত্যাদি গল্প (১৯০৭), গল্পকল্প (১৯৫০), ধুমুরীমায়া ইত্যাদি গল্প (১৯৫২), কৃষ্ণকলি ইত্যাদি গল্প (১৯৫৩), নীলতারা ইত্যাদি গল্প (১৯৫৬), আনন্দোবাসী ইত্যাদি গল্প (১৯৫৭), চমৎকুমারী ইত্যাদি গল্প (১৯৫৮)।

রাজশেখর বসুর বই : চলন্তিকা (অভিধান, ১৯৩০), লঘুগুরু (১৯৩৯), কুটিরশিল্প (১৯৭৩), কালিদাসের মেঘদূত (অনুবাদ ও ব্যাখ্যা, ১৯৪৩), ভারতের খনিজ (১৯৪৩), বাঙ্গালীকি রামায়ণ (সারানুবাদ, ১৯৪৬), কৃষ্ণদ্বৈপায়ন ব্যাসকৃত মহাভারত (সারানুবাদ, ১৯৪৯), হিতোপদেশের গল্প (চন্দ্রকানুবাদ, ১৯৫০), বিচিন্তা (১৯৫৫), চলচ্চিত্র (১৯৫৮)।

কি গল্প প্রবন্ধ রচনায়, কি অভিধান পরিভাষা সংকলনে, কি ক্লাসিকের

সাঁঝহুবাদে রাজশেখর বসু অত্যন্ত ভাষাজ্ঞানের পরিচয় দিয়ে গেছেন। পঁয়ত্রিশ বৎসরের সাহিত্যজীবনে মাত্র এক শ' গল্প লিখেছেন, কয়েকটি ক্লাসিকের সাঁঝহুবাদ করেছেন এবং অভিধান ও পরিভাষা সংকলন করেছেন। সাহিত্য-জীবনের এই সংঘম তাঁর জীবনেবও মূল কথা। সংঘম, শুচিতা ও বিনয়—তিনটি মাত্র বাজশেখর অবলম্বন করেছিলেন। ভাষার সংঘম, শুচিতা ও বিনয় (ডিসিপ্রিন) তাঁর রচনাকে স্বতন্ত্র মর্যাদা দিয়েছে। স্বস্তপক্ষে তিনি একটি স্বতন্ত্র গল্প-স্টাইল সৃষ্টি করেছেন। এই স্টাইলের ভিত্তিভূমি মাত্রাজ্ঞান ও স্ববুদ্ধি (কমন সেন্স), বিবিক্ততা ও বিচ্ছিন্নতা, ডিট্যাচমেন্ট ও ইম্পার্সনালিটি, বিনয় (ডিসিপ্রিন) ও বিজ্ঞাসৃষ্ণতা। সেই সঙ্গে যুক্ত হয়েছে জীবন-রসরসিকতা, গভীর অন্তর্দৃষ্টি ও অতিসূক্ষ্ম সূক্ষ্মার্জিত রসবোধ। তিনি ব্যবহার করেছেন তিনটি আয়ুধ—হিউমর, উইট, আয়রনি। এই তিনের সহযোগে পরম্পরার গল্পলোকের সৃষ্টি হয়েছে। অলংকার শাস্ত্রোক্ত শুভবর্ণ কৌতুকরসে তাঁর ছিল অনায়াস অধিকার, কারণ তাঁর ব্যক্তিত্বের মধ্যে ছিল প্রথর মাত্রাজ্ঞান, পবিমাণবোধ ও স্ববুদ্ধি। রাজশেখর বসুর গল্পরীতির উৎস এই প্রথর ব্যক্তিত্ব।

রাজশেখর বসুর গল্পরীতির অন্তরালে বিচারবুদ্ধি, বিজ্ঞানচেতনা, মাত্রাজ্ঞান ও স্ববুদ্ধি ক্রিয়াশীল। সেকারণেই তাঁর গল্পে উদ্ধাস ও ভাবাতিরেকের অল্পপস্থিতি লক্ষ্য করা যায়। তাঁর লেখায় আছে শ্রিত কৌতুকহাস্য। এই হাসির অন্তরালে ক্রিয়াশীল যে চিত্তবৃত্তি, তা কঠোর সংঘম ও বিনয়ে বাঁধা। “তাঁর রচনা পড়তে পড়তে মনে হয়, আজকালকার এক বিখ্যাত ফরাসী লেখকের উক্তিব বলক যেন তাঁর চোখের কোণে কৌতুক-শ্রিতের মত স্থির-চপলা রূপে বিরাজ করছে; বিচারের সংঘম দিয়ে যারা উদ্ভাস বিশ্বাসকে পরিচালিত করতে চায়, তারা তাঁর সেই দৃষ্টিভঙ্গীর মধ্যে নিজেদেরই চিত্তবৃত্তির প্রতিস্পন্দন পেয়ে পুলকিত হচ্ছে: *J'ai passé l'age heureux ou on admire les choses qu'on ne comprend pas. J'aime la lumiere*—‘আমি সেই সদানন্দ বয়স কাটিয়ে উঠেছি যে বয়সে লোকে যে-সব জিনিস বুঝতে পারে না তাই নিয়ে মাতামাতি করে। আমি আলো পছন্দ করি।’” [ডঃ সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়, স্ববুদ্ধিবীলাস রাজশেখর, ‘কথাসাহিত্য’, রাজশেখর বসু সংবর্ধনা সংখ্যা]

রাজশেখর বসুর সকল রচনায় শ্রিত-কৌতুকহাসি আর বিচারশীল

স্ববুদ্ধির আলো পড়েছে। তাই তাঁর গদ্যরীতির প্রধান বৈশিষ্ট্য—স্বচ্ছতা আর যাত্রাজ্ঞান ও বিচারবুদ্ধি (ক্যারিটি আর স্যানিটি)।

রাজশেখরের স্টাইলের দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য—সহৃদয় সর্বস্বকর বিশ্বমানবিকতা (আবুখ্যানিটি)। জ্ঞাননিষ্ঠ সন্ন্যাসী আর উদার স্বাধীন চিন্তের চিন্তা এই বৈশিষ্ট্যের অন্তরালে জ্বিগ্নাশীল। একালের বিজ্ঞানবুদ্ধি ও বিচারশীলতা তাঁর গদ্যরীতির সঙ্গে মিশে আছে।

তাঁর স্টাইলের তৃতীয় বৈশিষ্ট্য—সংযত রসিকতা। তিনি বিশ্বাস করতেন, সংযম রসিকতার প্রাণ (ব্রেভিটি ইজ দি সোল্ অফ উইট)। গা-ঢেলে দেওয়া ফুটি (গ্যেইটি) তাঁর লেখায় নেই, আছে সূক্ষ্ম শাণিত উইট আর আয়রনির ব্যবহার।

রাজশেখর বসু ছিলেন অভিধান-সংকলিতা ও শাব্দিক। চলন্তিক। অভিধান তাঁর অগ্রতম প্রধান কীর্তি। শাস্ত্রাধিকারী বৈজ্ঞানিক ভিন্ন আর কেউ অভিধান প্রণয়ন ও পরিভাষা সংকলন করতে পারেন না। কারণ শব্দ-নির্বাচনে, শব্দের অর্থ-নির্দেশে ও ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে অর্থের বিবর্তন প্রকাশে যে সূক্ষ্ম বিচারশক্তির আবশ্যিকতা, তা বিজ্ঞানী ছাড়া সাধারণ লেখকের পক্ষে ছরধিগম্য। রাজশেখর বসুর সেই বিয়ল যোগ্যতা ছিল। তাঁর রচনায় তার ছাপ পড়েছে—শব্দ-ব্যবহারে ও নির্বাচনে তিনি বিশেষ সতর্ক ও যত্নবান। এটাই তাঁর স্টাইলের চতুর্থ বৈশিষ্ট্য।

রাজশেখর বসুর স্টাইলের পঞ্চম বৈশিষ্ট্য—অব্যর্থতা ও স্মরণীয়তা। ভারত-চন্দ্র, ঈশ্বর গুপ্ত, বঙ্কিমচন্দ্রের অনেক বাক্য প্রবাদে পরিণত হয়েছে, জনচিন্তে স্থায়ী আসন লাভ করেছে। স্মরণীয় উক্তির রচয়িতা রূপে তাঁরা স্মরণীয় লেখকপদে বৃত্ত হয়েছেন। পরশুরামের অনেক বাক্যই স্মরণীয় উক্তি বা প্রবাদে পরিণত হয়ে তাঁর রচনাকে স্থায়িত্ব দিয়েছে।

এখানে কয়েকটি উল্লেখ করি। চিকিৎসাশাস্ত্রের কবিরাজের উক্তি ‘হয়, কিন্তু জানিতি পারো না’, ‘এংগো-মোগলাই কেফ’-এর ‘ডবল-ডিমের রাখাবলভী আর মুগির ফ্রেঞ্চ মাল্পো’, ‘চ্যাম্পিয়ন ওয়ানলেগার’, চলচ্চিত্র ‘লুটে মিল মন’, ‘মাগিভব্যা’, ‘লড়কে লেজে কুমকুম’, ‘প্রভু, আপ হিন্দীমে’ বোলিয়ে, রামরাজ্যকী ভাবা’, ‘গো-হিতায় গোভির্গবাং শাসনম্’, বাবু গুণ্ডেরী-রাম বাটপারিয়ার ‘কুহুভি নেহি, কুহুভি নেহি’, ইটের পাজার বন্ধির ‘সব বন্ধকী তমহুক দাদা’, কবিরা পিরেতের ‘ভজুয়াকে বহিনিয়া ভগলুকে বিটিয়া’,

মিস্টার সেনের ‘মাই ঘড়’, বালখিল্যদের ‘রে রে রে রে’, ক্যানার চাটুজের ‘ঠোঁটের লিঁদুর অক্ষয় হোক’, নকুড় মামার ‘ছ্যাঃ, এই তোমাদের দাজিলিং’, শ্রীমৎ শ্রামানন্দ ব্রহ্মচারীর কোম্পানির অপূর্ব অভিনা ‘ব্রহ্মচারী এও ব্রাহ্মার-ইন-ল, জেনারেল মার্চেন্টস’, নন্দবাবুর বন্ধু নিধুর ‘তোমার পয়সার অভাব কি বাওয়া ? একটু ফুটি করতে শেখ’, বৌ-অন্তপ্রাণ উদয় ওরফে উদোর ‘আমার বউয়ের বিছনীটাই তো তিন ফুট হবে। তাহলে কি বলতে চাও বউ আট ফুট লম্বা ?’—এইসব উক্তি একালের বাঙালিসমাজে প্রবাদবাক্যের মর্যাদা লাভ করেছে।

প্রথম চৌধুরীর পর আমাদের কালে রাজশেখর বসু একমাত্র গল্পলেখক যিনি আমাদের চিন্তা ও ভাষাকে সৃষ্টিশীল ও সৃষ্টিশীল করেছেন। তিনি বরাবরই চলিত ভাষার পক্ষে। তাঁর বড়ো কৃতিত্ব এই যে, চলিত বাংলার ভিতর থেকে এক নোতুন শক্তি আবিষ্কার ও আহরণ করেছেন। এই ভাষার ভিত্তিভূমি যুক্তি ও বিচার। লঘু ও গুরু বিষয়ে সমান সাফল্যের সঙ্গে এই চলিত ভাষাকে রাজশেখর ব্যবহার করেছেন। তাঁর ভাষার স্ফোতনা ও ইঙ্গিত অসাধারণ, প্রতিটি শব্দ স্থিতিশীল, প্রতিটি বাক্য ভাবগর্ভ। অল্প কথায় তিনি বিস্তারিত কথা বলেন, সামান্য ইঙ্গিতে অনেকটা ভাবকে ব্যক্ত করেন। ব্যক্তিব্যবহারে তিনি স্থিতপ্রজ্ঞ, সাহিত্যজীবনে তারই প্রতিফলন হয়েছে, সেখানে তিনি মিতবাক্য স্রষ্টাশীল মননশীল কোতুকশিল্পী। তাঁর ভাষায় এই পরিচয় পাই।

চলিত ভাষা নিয়ে রাজশেখর যে আলোচনা করেছেন তা নানাদিক থেকে মূল্যবান। কেবল তাঁর গল্পরীতি নয়, সেইসঙ্গে একালের বাঙালির বাক্যরীতির পরিচয়ও আমরা এই আলোচনা (‘সাধু ও চলিত ভাষা’ প্রবন্ধ ১৩৪০ বঙ্গাব্দ, লঘুগুরু) থেকে পাই।

চলিত ভাষার রূপান্তর আলোচনাপ্রসঙ্গে তিনি একটি সত্য আমাদের স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন, গল্পরীতির বিবর্তন আলোচনা কালে তা স্মরণযোগ্য :

“কোনও ব্যক্তি বা বিদ্বৎসংঘের করমাণে ভাষার নৃষ্টি স্থিতি লয় হতে পারে না। শক্তিশালী লেখকদের প্রভাবে ও সাধারণের রুচি অল্পসারে ভাষার পরিবর্তন কালক্রমে ধীরে ধীরে ঘটে। কিন্তু প্রকৃতির উপরেও মানুষের হাত চলে। সাধারণের উপেক্ষার ফলে যদি একটা বিষয় কালোপযোগী হয়ে পড়ে

না ওঠে, তথাপি প্রতিষ্ঠাশালী কয়েকজনের চেষ্টায় অল্পকালেই তার প্রতিকার হতে পারে। অতএব সাধু আর চলিত ভাষার সমস্যায় হাল ছেড়ে দেবার কারণ নেই।”

রাজশেখর বসু এই সত্যের পটভূমিতে সাধু ও চলিত ভাষার রূপ ও প্রকৃতি বিচার করেছেন। সবুজপত্র থেকে শুরু করে ত্রৈমাসিক পরিচয় পর্যন্ত প্রায় বিশ বৎসর যাবৎ (১৯১৪-৩৪ খৃ) যে বিতর্ক চলেছে, তার কোনো মীমাংসা হয় নি। সাধু ভাষারীতির সমর্থক ও চলিত ভাষারীতির সমর্থকদের মধ্যে কোনো আপোষ-রক্ষা হয় নি। রাজশেখর বসু এই বিতর্কের প্রসঙ্গ থেকে তাঁর বক্তব্য শুরু করেছেন। গোড়াতেই তিনি আমাদের একটি ভ্রান্ত ধারণা নিরসন করেছেন। চলিত ভাষার দুই রূপ—মৌখিক ও লৈখিক—এ দুই এক নয়। আমাদের তর্ক লৈখিক চলিত ভাষা নিয়ে, মৌখিক ভাষা নিয়ে নয়—এটা আমরা সব সময় মনে রাখি না বলেই বিতর্কে ভ্রান্তি বেড়ে চলে, কমে না। রাজশেখর বসু বলেছেন :

“একটা ভ্রান্ত ধারণা অনেকের আছে যে চলিত ভাষা আর পশ্চিমবঙ্গের মৌখিকভাষা সর্বাংশে সমান। এর ফলে বিস্তর অনর্থক বিতণ্ডা হয়েছে। মৌখিকভাষা যে অঞ্চলেরই হ’ক, মুখের ধ্বনি মাত্র, তা শুনে বুঝতে হয়। লৈখিকভাষা দেখে অর্থাৎ প’ড়ে বুঝতে হয়। মৌখিক ভাষার উচ্চারণই তার সর্বস্ব। লৈখিকভাষার চেহারাটাই আসল, উচ্চারণ সকলে একবাক্যে না করলেও ক্ষতি নেই, মানে বুঝতে পারলেই যথেষ্ট। লৈখিকভাষা সর্বসাধারণের ভাষা, সেজ্ঞা বানানে মিস থাকা দরকার, উচ্চারণ যাই হ’ক।”

এই প্রস্থানভূমি থেকে তাঁর যাত্রা শুরু হয়েছে। সাধু ও চলিত ভাষায় অধুনা যে সাহিত্য রচিত হচ্ছে তাব লক্ষণাবলী বিচার করে তিনি যেসকল ভেদাভেদ লক্ষ্য করেছেন, তা সূত্রাকারে উপস্থিত করেছেন। এই সূত্রাবলী বিশেষ প্রয়োজনীয়।

(১) দুই ভাষার প্রকারভেদ প্রধানত—সর্বনাম আর ক্রিয়ার রূপের জ্ঞান। ‘তাহারা বলিলেন, তাঁরা বললেন।’

(২) সাধুভাষার কয়েকটি সর্বনাম কালক্রমে পশ্চিমবঙ্গীয় মৌখিকরূপের কাছাকাছি এসে পড়েছে। রায়মোহন রায় লিখতেন ‘তাহারদিগের’, তা থেকে ক্রমে ‘তাহাদিগের, তাহাদের’ হয়েছে। এখন অনেকে সাধুভাষাতেও ‘তাদের’ লিখছেন। ক্রিয়াপদেও মৌখিকের প্রভাব দেখা যাচ্ছে। ‘লিখা,

শিখা, শুনা, ঘুরা' স্থানে অনেকে সাধু-ভাষাতেও 'লেখা, শেখা, শোনা, ঘোরা' লিখছেন।

(৩) সর্বনাম আর ক্রিয়াপদ ছাড়াও কতকগুলি অসংস্কৃত ও সংস্কৃতজ শব্দে পার্থক্য দেখা যায়। সাধুতে 'উঠান, উনান, মিছা, কুরা, স্ততা' চলিতে 'উঠন, উনন, মিছে, কুরো, স্ততো'। কিন্তু এইরকম বহু শব্দের চলিত রূপই এখন সাধুভাষায় স্থান পেয়েছে। 'আজিকালি, চাউল, একচেটিয়া, লতানিয়া' স্থানে 'আজকাল, চাল, একচেটে, লতানে' চলছে।

(৪) সংস্কৃত শব্দের প্রয়োগ উভয় ভাষাতেই অবাধ। কিন্তু সাধারণত চলিত ভাষায় কিছু কম দেখা যায়। এই প্রভেদে উভয় ভাষায় প্রকারগত নয়, লেখকের ভঙ্গীগত, অথবা বিষয়ের লঘুগুরুভাগত।

(৫) আরবী ফারসী প্রভৃতি বিদেশাগত শব্দের প্রয়োগ উভয় ভাষাতেই অবাধ, কিন্তু চলিত ভাষায় কিছু বেশী দেখা যায়। এই ভেদও ভঙ্গীগত, প্রকারগত নয়।

(৬) অনেক লেখক কতকগুলি সংস্কৃত শব্দের মৌখিকরূপ চলিত ভাষায় চালাতে ভালবাসেন, যদিও সে সকল শব্দের মূল রূপ চলিত ভাষায় প্রকৃতি-বিরুদ্ধ নয়। যথা—'সত্য, মিথ্যা, নূতন, অবশ্য' না লিখে 'সত্যি, মিথ্যে, নতুন অবশি'। এও ভঙ্গী মাত্র।

সাহিত্যের চলিত ভাষা আসলে লৈখিক ভাষা। আমরা এই সত্য বিন্মত হতে পারি না, একথা রাজশেখর বহু জোর দিয়ে বলেছেন। "লৈখিক ভাষাকে স্থানবিশেষের উচ্চারণের অঙ্কুলেখ করা অসম্ভব। লৈখিক বা সাহিত্যের ভাষার রূপ ও প্রকার সংঘত নিরূপিত ও সহজে অধিগম্য হওয়া আবশ্যিক, নতুবা তা সর্বজনীন হয় না, শিক্ষারও বাধা হয়। স্ততঃ একটু রক্ষা ও কৃত্রিমতা—অর্থাৎ সকল মৌখিক ভাষা হ'তে অল্লাধিক প্রভেদ—অনিবার্য। মোট কথা, চলিত ভাষাই একমাত্র লৈখিকভাষা হ'তে পারে যদি তাতে নিয়মের বন্ধন পড়ে এবং সাধুভাষার সঙ্গে রক্ষা করা হয়।"

আজ থেকে চৌত্রিশ বৎসর পূর্বে রাজশেখর বহু এই সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছিলেন। আজও এই সিদ্ধান্ত অপরিবর্তনীয়। চলিত ভাষার নামে ভাষায় ঘেরাচার তিনি সমর্থন করেন নি, আবার সাধুভাষা গুরু চিন্তার দ্বিতীয়-রহিত বাহন—এই স্বত্বকেও সমর্থন করেন নি। তাঁর মতে, "এমন লৈখিক

ভাষা চাই যাতে প্রচলিত সাধুভাষা আর মার্জিত জনের মৌখিক ভাষা দুই-এরই লক্ষণ বজায় থাকে। সংস্কৃত লয়াসবদ্ধ পদের দ্বারা যে বাক্যসংকোচ লাভ হয় তা আমরা চাই, আবার মৌখিকভাষার সহজ প্রকাশশক্তিও হারাতে চাই না। চলিত ভাষার লেখকরা একটু অবহিত হলেই সর্বগ্রাছ সর্বপ্রকাশক লৈখিকভাষা প্রতিষ্ঠালাভ করবে। বলা বাহুল্য, গল্পাদি লঘু সাহিত্যে পাত্র-পাত্রীর মুখে সব রকম ভাষারই স্থান আছে, মায় তোতলামি পর্যন্ত।”

রাজশেখর বসুর এই সিদ্ধান্ত থেকে আমরা জানতে পারি যে তিনি সাহিত্যের সকল ক্ষেত্রে মার্জিত চলিত ভাষার পক্ষপাতী। একথা স্মরণ্য যে যখন তিনি এই সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছেন, তার আগেই প্রকাশিত হয়েছে—চলিত ভাষায় লেখা দুটি অসাধারণ গল্পগ্রন্থ গডুলিকা ও কঙ্কলী, আর দ্বিতীয়রহিত অভিধান চলন্তিকা—তাতে শব্দ নির্বাচনে, শব্দের অর্থ-নির্দেশে, ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে অর্থের বিবর্তন প্রকাশে ও পরিভাষা বা সংক্ষেপার্থ শব্দ সৃষ্টিতে তাঁর বৈজ্ঞানিক মন নিয়তক্রিয়াশীল।

মার্জিত লৈখিক চলিত ভাষার রূপ ও প্রকৃতি বিচার করে তিনি যে প্রস্তাব সূত্রাকারে নিবদ্ধ করেছেন, তার প্রয়োজন আজও রয়েছে।

“(১) প্রচলিত সাধুভাষার কাঠামো অর্থাৎ অস্থয়পদ্ধতি বা syntax বজায় থাকুক। ইংরেজি ভঙ্গীর অমুকবণ সাধারণে বরদাস্ত করবে না, তাতে কিছুমাত্র লাভও নেই।

(২) ক্রিয়াপদ ও সর্বনামের সাধুরূপের বদলে চলিতরূপ গৃহীত হ’ক।

(৩) অত্রাণ্ড অসংস্কৃত ও সংস্কৃতজ শব্দের চলিতরূপ গৃহীত হ’ক। যদি অনভ্যাসের জন্ত বাধা হয়, তবে কতকগুলির সাধুরূপ কতকগুলির চলিতরূপ নেওয়া হ’ক। যে শব্দের সাধু ও মৌখিক রূপের ভেদ আশ্চর্য অক্ষরে, তার সাধুরূপই বজায় থাকুক, যথা—‘ওপর, পেছন, পেতল, ভেতর’ না লিখে ‘উপর, পিছন, পিতল, ভিতর’। যার ভেদ মধ্য বা অন্ত্য অক্ষরে, তার মৌখিকরূপই নেওয়া হ’ক,—যথা—‘কুয়া, মিছা, সূতা, উঠোন, পুরানো’ স্থানে ‘কুয়ো, মিছে, সূতো, উঠান, পুরনো’।

(৪) যে সংস্কৃত শব্দ চলিত ভাষায় অচল নয়—অর্থাৎ বিখ্যাত লেখকগণ যা চলিত ভাষায় লিখতে দ্বিধা করেন না, তা যেন বিকৃত করা না হয়। ‘সত্য, মিথ্যা, নূতন, অবশ্য’ প্রভৃতি বজায় থাকুক।

(৫) এ ভাষায় অমূল্যবাদ করলে রামায়ণাদি সংস্কৃত রচনার ওজোশূণ্য

নষ্ট হবে, অথবা এ ভাবায় দর্শন বিজ্ঞান লেখা যাবে না—এমন আশঙ্কা ভিত্তি-
হীন। হুহু সংস্কৃত শব্দে আর সমানে সাধুভাষার একচেটে অধিকার নেই।
'বাংলাবিকোভিত মহোদয়ি উদ্দেশ্য হইয়া উঠিল' না লিখে '..... হয়ে
উঠিল' লিখলেই গুরুচণ্ডাল দোষ হবে না। দু-দিনে অভ্যাস হয়ে যাবে।
শুনতে পাই ধুতির সঙ্গে কোট পরতে নেই, পাঞ্জাবি পরতে হয়। এই রকম
একটা ফ্যাশনের অহুশালন বাংলা ভাষাকে অভিভূত করেছে। ধারণা
দাঁড়িয়েছে—চলিতভাষা একটা তরল পদার্থ, তাতে হাত-পা ছড়িয়ে সীতার
কাটা যায়, কিন্তু তারী জিনিস নিয়ে নয়। তার বইতে হ'লে শক্ত জমি চাই,
অর্থাৎ সাধুভাষা। এই ধারণার উচ্ছেদ দরকার। চলিত ভাষাকে বিষয়
অহুসারে তরল বা কঠিন করতে কোনও বাধা নেই।"

স্বাক্ষরকারে নিবদ্ধ এই বক্তব্য মারফৎ লৈখিক চলিত ভাষা সম্পর্কে রাজ-
শেখর বহুর অভিমত আমবা পাই। তাঁর পর্য্যবেক্ষণ বছরের সাহিত্যজীবনে
তিনি এই বক্তব্যের অন্তরঙ্গ কবেছেন। এই অভিমত প্রকাশের এক যুগ
পরেও তিনি এ কথাই সমর্থন করেছেন ('বাংলা বানান' প্রবন্ধ, ১৩৫১, লঘু
গুরু)—তা স্বরণযোগ্য :

"চলিতভাষা এবং কলকাতা বা পশ্চিম বাংলার মৌখিক ভাষা সমান নয়,
যদিও দু-এর মধ্যে কতকটা মিল আছে। লোকে লেখবার সময় বত সতর্ক
হয় কথা বলবার সময় তত হয় না। একমাত্র ববীন্দ্রনাথকেই দেখেছি যার
কথা আর লেখার ভাষা সমান। লেখার ভাষা, বিশেষত সাহিত্যের ভাষা
কোনও জেলার মধ্যে আবদ্ধ হ'লে চলে না, তার উদ্দেশ্য সকলের মধ্যে ভাবের
আদান প্রদান। এজন্য চলিত ভাষাকে সাধুভাষার তুল্যই নিরূপিত বা
standardized হ'তে হবে। মুখের ভাষা যে অঞ্চলেরই হ'ক, মুখের ধনি
মাত্র, তা শুনে বুঝতে হয়। লেখার বা সাহিত্যের ভাষা প'ড়ে বুঝতে হয়।
মৌখিক ভাষার উচ্চারণই সর্বত্র এবং তার প্রয়োগের ক্ষেত্র অপেক্ষাকৃত
সংকীর্ণ। সাহিত্যের ভাষা সর্বজনীন, তার চেহারাটাই আঙ্গল, উচ্চারণ
সকলের সমান না হলেও ক্ষতি হয় না। চলিতভাষা সাহিত্যের ভাষা, সুতরাং
তার বানান অবহেলার বিষয় নয়।"

গল্পভাষা ও চলিতভাষার লৈখিক রূপ সম্পর্কে রাজশেখর বহুর এই অভি-
মতের সমর্থন এখন তাঁর রচনার অহুসঙ্কান করি। এই অহুসঙ্কানে আছে

আনন্দ, কারণ পদে পদে তা উপভোগের দ্বারা পুরস্কৃত হয়। এই উপভোগের মাধ্যমে রাজশেখরের গভীরীতির সামগ্রিক চিত্রটিও পাওয়া যাবে বলে আমার বিশ্বাস।

রাজশেখর বসুর কোতুকরস শব্দকৌড়া বা শব্দের দ্বারা প্যাচের উপর নির্ভর করে না। তা বুদ্ধিগ্রাহ্য, সহজ বোধ্য, মননজাত। আমাদের জীবনের বহু স্থূলভ ভ্রান্তি ও অহমিকার উপর তাঁর বিজ্ঞানী মনের আলো পড়েছে, তাদের ঠিকি ধরা পড়েছে। মানবিক দৌর্বল্যের প্রতি তাঁর বিষেববিহীন পরিহাস ও সহনশীলতা তাঁর রচনায় দেখা যায়। তাই তাঁর ভাষা বিজ্ঞপে নিষ্ঠুর আক্রমণে নির্মম, উন্মাদ উত্তপ্ত নয়। তা পরিহাসস্নিগ্ধ, কোমল ও সংযত।

তাঁর ভাষার এই সকল গুণ প্রথম দিকের গল্পগুলিতে অনানুসঙ্গিক।

[১] এই কেরার চাটুর্ধোকে সাপে তাড়া করেছে, বাঘে পিছু নিয়েছে, ভূতে ভয় দেখিয়েছে, হুমুমে দাঁত খিঁচিয়েছে, পুলিশ-কাটের উকিল জেরা করেছে, কিন্তু এমন দুঃবস্থা কখনো ঘটে নি। বছর বাট ব্যয়ল, রংটি উজ্জল শ্রাম বলা চলে না, পাঁচ দিন ক্ষোবি হয় নি, মুখ ঘেন কদম ফুল,—কিন্তু এই সমস্ত বাধা ভেদ ক'বে লজ্জা এসে আমায় আকর্ষণ বেগনি করে দিলে। থাকতে না পেরে বল্লম—মেম সাব, কেয়া দেকতা? (স্বয়ম্বরা, গডলিকা)

[২] বাংলার নদ-নদী যোপ-ঝাড়, পল্লী-কুটারের ঘুঁটের হুমিষ্ট ধোয়া, পানাপুকুর হইতে উথিত জুঁই ফুলের গন্ধ—এসব অতি স্নিগ্ধ জিনিস। কিন্তু এই দারুণ শরৎকালে মন চায় ধরিত্রীর বুক বিদৌর্ণ করিয়া সগর্জনে ছুটিয়া বাইতে। পঞ্জাব-মেল সন্ সন্ ছুটিতেছে, বড় বড় মাঠ, সারি সারি তালগাছ, ছোট ছোট পাহাড়, নিমেষে নিমেষে পট-পরিবর্তন। মাঝে মাঝে বিরাম—পান-বিড়ি-সিগ্রেট, চা-গ্রাম, পুরী-কটোড়ি, রোটি-কাবাব, dinner Sir, at Shikohabad? তারপর আবার প্রবল বেগ, টেলিগ্রাফের খুঁটি ছুটিয়া পলাইতেছে, ছ'পাশে আকের ক্ষেত শ্রোতব মত বহিয়া বাইতেছে, ছোট ছোট নদী কুণ্ডলী পাকাইয়া অদৃশ্য হইতেছে, দূরে প্রকাণ্ড প্রাস্তর অতিদূরের শ্রামায়মান বনানীকে ধীরে প্রদক্ষিণ করিতেছে। কয়লার ধোয়ার গন্ধ, চুর্কটের গন্ধ, হঠাৎ জানালা দিয়া এক ঝলক উগ্র-মধুর ছাতিম ফুলের গন্ধ। তারপর সন্ধ্যা—পশ্চিম আকাশে ওই বড় তারাটা গাড়ির সঙ্গে পাল্লা দিয়া চলিয়াছে। ওদিকেও বেঞ্চে স্কুলোদর লাগাজি এর মধ্যেই নাক ডাকাইতেছেন। আখার উপর ফিরিজিটা বোতল হইতে কি খাইতেছে। এদিকের বেঞ্চে হুই

ক'বল পাতা, তার উপর আরো দুই ক'বল, তার মধ্যে আমি, আমার মধ্যে স্তর-পেট ভাল ভাল খাত্ত-সামগ্রী—তা ছাড়া বেতের বাস্কে আরো অনেক আছে। গাড়ীর সঙ্গে সঙ্গে লোহা-লকড়ে চাকার ঠোঁকরে জিঞ্জিরে ডাঙাব ঝঞ্ঝনায় মুদঙ্গ-মন্দিরা বাজিতেছে—আমি চিংপাত হইয়া তাণ্ডব নাচিতেছি। হমীন্ অস্ত্, ওয়া হমীন্ অস্ত্। (কচি-সংসদ, কঙ্কলী)

[৩] এই নূতন বস্তুর (ঘনীকৃত তৈল) ব্যবহার কয়েক বৎসর পূর্বে ইওরোপ ও আমেরিকাতেই আবহ ছিল। কিন্তু উৎপাদনবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে ব্যবসায়িগণ নব নব ক্ষেত্রের সন্ধান করিতে লাগিলেন। অচিরে দৃষ্টি পড়িল এই দেশের উপর। ভারতগাভী সর্বদা ই। করিয়া আছে, বিলাতী বণিক বাহা মুখে গুঁজিয়া দিবে তাহাই নির্বিচারে গিলিবে এবং দাতার ভাণ্ড ছুঁকে ভরিয়। দিবে। অতএব বিশেষ করিয়া এই দেশের জন্য এক অভিনব বস্তু সৃষ্ট হইল—‘vegetable product’ বা ‘উদ্ভিজ্জ পদার্থ’। ব্যবসায়িগণ প্রচার করলেন—ইহাতে স্বাস্থ্যহানি হয় না, ধর্মহানি হয় না, এবং পবিত্রতার নিদর্শনস্বরূপ ইহার মার্কা দিলেন—বনম্পতি বা পদ্মকোষক বা নবকিশলয়। ভারতেব জঠরাগ্নি এই বিজ্ঞানসম্মত হবির আলতি পাইয়া পরিতপ্ত হইল, হালুইকর ও হোটেলওয়াল। মহানন্দে স্বাহা বলিল, দরিদ্র গৃহস্থবধূ লুচি ভাজিয়া কুতার্থ হইল। দেশের সর্বত্র এই বস্তু ক্রমে ক্রমে প্রচলিত হইতেছে এবং শীঘ্রই পল্লীর ঘরে ঘরে কেরোসিন তৈলের ত্রায় বিরাজ করিবে এমন লক্ষণ দেখা বাইতেছে। আজকাল বহুস্থলে ভোজের রন্ধনে ঘূতের সহিত আধাআধি ইহা চলিতেছে। ধর্মভীরু ঘিওয়ালার কুষ্ঠা দূর হইয়াছে, এখন আর চর্বি ভেজাল দিবার দরকার হয় না, বনম্পতি-মার্কা মিশালেই চলে। সুদূর পল্লীতে অনেক গোয়ালার ঘরে থোজ করিলে এই জিনিসের টিন মিলিবে। ঘি ভেজালের প্রথম পর্ব এখন গোয়ালার ঘরেই নিষ্পন্ন হয়। (‘ঘনীকৃত তৈল’, ১৩৩৭, লঘুগুরু)

[৪] তারপর অসিতনয়না কৃষ্ণা তাঁর সুবাসিত সুন্দর বক্রাগ্র মহাভুজঙ্গ-সদৃশ বেণী বাম হস্তে ধ’রে কৃষ্ণের কাছে গিয়ে বললেন, পুণ্ডরীকাক্ষ, তুমি যখন সন্ধির কথা বলবে তখন আমার এই বেণী স্মরণ ক’রো—বা দুঃশাসন হাত দিয়ে টেনেছিল। ভীমার্জুন যদি সন্ধি কামনা করেন তবে আমার বুদ্ধ পিতা ও তাঁর মহারথ পুত্রগণ কোরবদের সঙ্গে যুদ্ধ করবেন, অভিমহ্যাকে অগ্রবর্তী ক’রে আমার পাঁচ বীর পুত্রও যুদ্ধ করবে, দুঃশাসনের শ্রামঘর্ষ বাহ যদি ছিন্ন ও ধূলিলুপ্তিত না দেখি তবে আমার হৃদয় কি ক’রে শান্ত হবে? প্রদীপ্ত অগ্নির

আমি ক্রোধ নিকর রেখে আমি তের বৎসর কাটিয়েছি, এখন ধর্মভীরু ভীমের শাস্ত বাক্য শুনে আমার হৃদয় বিদীর্ণ হচ্ছে। এই বলে জ্যোপদী অশ্রুধারায় বক্ষ সিক্ত ক'রে কল্পিত দেহে গদগদকণ্ঠে রোদন করতে লাগলেন। (মহাভারত সারানুবাদ, ১২৪২)

[৫] চণ্ডোদরী তার শূল ঘুরিয়ে বললে, আমার সাধ হচ্ছে এর বক্রং প্রীহা বক্ষ মুণ্ড সমস্তই খাট। প্রবসা বললে, আমরা একে গলা টিপে মারব। অজা-মুখী বললে, বিবাদের প্রয়োজন কি, এস আমরা সবাই এর মাংস ভাগ করে খাই। শূর্ণনখা বললে, আমারও সেই মত,—

সুৱা চানীয়তাং ক্ৰিপ্রং সৰ্বশোকবিনাশিনী ॥

মাহুষং মাংসমাসাশ্চ নৃত্যামোহথ নিকুন্তিলাম্। (২৪/৪৪-৪৫)

—সর্বশোকবিনাশিনী সুৱা শীঘ্র নিয়ে এস, মাহুষের মাংস খেয়ে নিকুন্তিলার কাছে নাচব।

শোকে উন্নতের ছায় হয়ে দীতা বিলাপ করতে লাগলেন—আমার হৃদয় লোহনিমিত অজর অমর, তাই এত দুঃখেও বিদীর্ণ হচ্ছে না। ধিক, আমি অনাথী, সেজ্ঞ রামেব বিরহেও এই পাপজীবন ধারণ ক'রে আছি। রাক্ষসীগণ, কেন প্রলাপ বকছ, ছিন্ন ভিন্ন বা দগ্ধ করলেও আমি রাবণের কথা শুনব না। আমি এখানে অবরুদ্ধ আছি জানলেই রাম এই লঙ্কাপুরী ধ্বংস করবেন, রাক্ষসীরা অনাথা হয়ে গৃহে গৃহে আমার মতই রোদন করবে। (রামায়ণ সারানুবাদ, ১২৪৬)

[৬] সকাল বেলা হংসেশ্বর বললেন, দেখ বংশী, রাজমহিষীকে খাওয়াবার সময় তুমি আমার পিছনে থেকে প্রম্ট করবে, আমার সঙ্গে থাকলে তোমাকে জুঁতিয়ে দেবে না। আব একটা কথা—শুধু তুমি আর আমি থাকব, আর কেউ থাকলে আমি গাইতে পারব না।

বংশীধর বলল, ঠিক আছে, অস্ত্র কারও থাকবার দরকারই নেই।

দু বালতি রাজভোগ বংশীধর রাজমহিষীর জন্তে বয়ে নিয়ে গেল, হংসেশ্বর তা গামলায় ঢেলে দিলেন। বংশীধর পিছনে গিয়ে বলল, কাকাবাবু, এইবার গানটা ধরুন।

মোষের পিঠে হাত বুলুতে বুলুতে হংসেশ্বর মধুর স্বরে বললেন, লক্ষ্মী সোনা আমার, পেট ভরে খাও, নইলে গায়ে গত্তি লাগবে কেন, দুখ আসবে কেন, সেই মূলতানীটা যে তোমাকে হারিয়ে দেবে। ই ই ই—

সোনামুখী রাজভঁইসী পাগল করেছে,

জাহ্নু করেছে রে হামায় টোনা করেছে—

মোষ ফোঁস করে দীর্ঘনিঃশ্বাস ছাড়ল। বংশীধর ফিসফিস করে বলল, ধারবেন না কাকাবাবু, বেশ দরদ দিয়ে বারবার গাইতে থাকুন, শেষ লাইনের স্বরে ভুল করবেন না, ঝামে ঝামে ঝয় ঝয় ঝামে ঝামে ঝয়—নিনি ধাপ্পা পা মা মাগ্গা গা রে সা।

তাল মান-লয় ঠিক রেখে হংসেশ্বর তিনবার গানটা শেষ করলেন, তারপর চতুর্থবার ধরলেন—সোনামুখী রাজভঁইসী ইত্যাদি।

সহসা মোষ মাথা নামিয়ে গামলয় মুখ দিল। তারপর সেই নির্জন প্রান্তরের নিস্তব্ধতা ভঙ্গ করে মুহুম্মদ আওয়াজ উঠল—চবং চবং চবং। রাজ-মহিষী ভোজন করছেন। (রাজমহিষী, আনন্দোবাদ)

এই ছয়টি উদাহরণ থেকেই রাজশেখর বসুর গদ্যরীতির পরিচয় পাওয়া যায়। প্রথম উদাহরণ চলিত ভাষায়, দ্বিতীয় ও তৃতীয় সাধু ভাষায়, চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ চলিত ভাষায় লিখিত। প্রথম উদাহরণে মোখিক ভাষার লৈখিক রূপটি পাই; এখানে মোখিক ভাষার ভিত্তি সাধু ভাষার কাঠামো। দ্বিতীয় ও তৃতীয় উদাহরণ—সাধু ভাষার দুটি স্বতন্ত্র রূপ। দ্বিতীয় উদাহরণেব মেজাজ মোখিক ভাষার; এর আয়রনি ও শ্লেষ আপাতগাভীরের অন্তরালবর্তী কোতুককে প্রকাশ করেছে; অভ্যন্ত প্রকৃতি-বর্ণনা এখানে বিপর্যস্ত হয়ে এক নোতুন উপভোগ্যতা পেয়েছে। তৃতীয় উদাহরণের সাধু ভাষা বিষয়গুরুত্ব-নির্ভর। বিজ্ঞান-বিষয়কে সহজবোধ্য ও উপভোগ্য করার কৌশলটি এখানে লক্ষণীয়। জাতিচরিত্রের প্রতি তির্যক কটাক্ষ এই বর্ণনা উপভোগ্য করে তুলেছে। চতুর্থ ও পঞ্চম উদাহরণ যথাক্রমে মহাভারত ও রামায়ণের সারাংশবাদ। মাজিত লৈখিক ভাষা সম্পর্কে সূত্রাকারে যে প্রস্তাব তিনি উত্থাপন করেছেন, তারই সমর্থন এখানে পাই। পূর্ববৃত্ত ষষ্ঠ সূত্রটি এখানে পুনঃস্মর্তব্য। এই দুই উদাহরণ তারই জোয়ালো সমর্থন। চলিত ভাষা যে বিষয়ের গুরুত্ব অনুযায়ী কঠিন হতে পারে এবং গুরু ভারবহনে সমর্থ, রাজশেখর এই দুই উদাহরণে তা প্রমাণ করেছেন। ষষ্ঠ উদাহরণ তাঁর শেষের দিকে লেখা গল্পের নমুনা, চলিত ভাষার ব্যবহারে তাঁর নৈপুণ্যের প্রমাণস্থল। এই গদ্যরীতি প্যাঁচালো বা ঘোঁরালাে নয়, পদাধরে জটিলতা নেই, আঞ্চলিক উপভাষার

ইতরতা নেই; আছে বাকসংঘম, শব্দপ্রয়োগে সতর্কতা ও সচেতনতা। এরই মধ্য দিয়ে কৌতুক উজ্জ্বলিত হয়ে উঠেছে। প্রথম, দ্বিতীয় ও বর্ষ উদাহরণ— তিনটি গল্প থেকে আহৃত। তিনটি ক্ষেত্রেই কৌতুকরসের সৃষ্টি হয়েছে, কিন্তু তার কৌশল ও প্রকৃতি এক নয়। এখানেই রাজশেখর বসুর শিল্পনৈপুণ্য প্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

অভিধান ও পরিভাষা সংকলনে রাজশেখরের কৃতিত্বের কথা পূর্বেই বলেছি। বিজ্ঞানী শাব্বিক রাজশেখর শব্দ নির্মাণ ও প্রয়োগে, বানানের লামজস্তসাধনে শব্দের অর্থনির্দেশে ও সংক্ষেপার্থ শব্দ (পরিভাষা) সৃষ্টিতে যে ক্ষমতার পরিচয় দিয়েছেন, তা আমাদের মুগ্ধ বিশ্বয় উৎপাদন করে।

প্রাচীন কনৌজের রাজা মহেন্দ্রপাল ও তাঁর পুত্র মহীপালের সভাকবি পণ্ডিত রাজশেখর কর্পূরমঞ্জরী ও বিজ্ঞশালভঞ্জিকা নাটক এবং বালরামায়ণ ও বালমহাভারত (রামায়ণ ও মহাভারতের নবরূপ) নাটক রচনা করে খ্যাতি লাভ করেছিলেন। তিনি সংস্কৃতের বদলে প্রাকৃত ভাষায় কাব্য নাটক রচনা করেন। কাব্যরসবিচার-বিষয়ে কাব্যমীমাংসা নামে একটি গ্রন্থ তিনি রচনা করেন। তিনি সাহিত্যিক জীবনে বিনয় অর্থাৎ কঠোর নিয়মাহুর্ভূতিতা ও সংঘমশৃঙ্খলার পক্ষপাতী ছিলেন। একালের বিজ্ঞানী রাজশেখর বসু সাহিত্যিক জীবনে সাধুভাষার বদলে মার্জিত চলিত ভাষাকে মান দিয়েছিলেন, বিজ্ঞানবুদ্ধি ও সুবুদ্ধি আশ্রয় করেছিলেন, বিনয় ও সংঘম থেকে কখনো বিচ্যুত হন নি। রাজশেখর বসু আধুনিক বাংলা গণের এমন একজন শিল্পী যিনি নিয়ত আত্ম-জিজ্ঞাসা ও আত্মাংশোধনে নিরত ছিলেন, যার লেখা ও জীবনের মূল মন্ত্র সংঘত শৃঙ্খলাত্রী। তাঁর সাহিত্যসাধনা আমাদের সাহিত্যকর্মের নানা অসংঘম ও বিশৃঙ্খলা পরিহার করতে সাহায্য করবে বলে আমার বিশ্বাস।

ত্রৈমাসিক পরিচয় (১৯৩১) পত্রিকার সম্পাদক ও সুধীন্দ্রনাথের পর প্রথম স্বতন্ত্র কবি সুধীন্দ্রনাথ দত্ত (১৯০১-১৯৬০) গল্পশিল্পীরূপে যে কৃতিত্বের স্বাক্ষর রেখে গেছেন, তার মূল্য সম্পর্কে আমরা আজো অবহিত নই। তাঁর গল্পরচনা দুটি গ্রন্থে সংকলিত : ‘স্বগত’ (১৯৩৮ | ২য় সংস্করণ ১৯৫৭), ‘কুলায় ও কালপুরুষ’ (১৯৫৭)। বস্তুত আমাদের চেনাকালে ধারা গল্প সম্পর্কে শিল্পসচেতনতার পরিচয় দিয়েছেন ও ক্লাস্তিহীন পরীক্ষার আত্মনিয়োগ করেছেন, তাঁদের অন্ততম পুরোধারূপে সুধীন্দ্রনাথের নাম অবশ্য উল্লেখ্য।

নিজস্ব গল্প সম্পর্কে সুধীন্দ্রনাথের নিরাসক্ত বিশ্লেষণ প্রথমেই স্মরণযোগ্য :

“আমার পূর্বতন গল্পে অশ্লীলতাচর্চার হেতু অপেক্ষাকৃত দুর্বল ; এবং সেজন্যে কৃতজ্ঞতাভাজন প্রসঙ্গ ও পদ্ধতির সন্নিবিষ্ট, যাতে স্বপ্রাধাত্যের অবকাশ নিতান্ত নগণ্য। অর্থাৎ ‘স্বগত’-এর প্রায় প্রত্যেক প্রবন্ধ সত্য সত্যই নিজের সঙ্গে বাস্তববাদ ; এবং আপন ভুল ভ্রান্তির উচ্ছেদ সে তর্কের মুখ্য অভিপ্রায় বলে, সেখানে বক্তার চেয়ে বক্তব্য বড়। ফলত আমার অল্পবয়স্ক গল্পে, রূপের আভাস না থাক, রীতির ঈদৃশিত্ব হয়তো আছে ; এবং ফরাসী সমালোচকদের মতে রীতি আর রচয়িতা অভিন্ন বটে, তবু প্রকারী নিশ্চয় তখনই প্রকারের প্রয়োজন বোধে, যখন বাধে বহির্বিষয়ের সঙ্গে স্বোপলব্ধির বিবাদ। তার পর শিল্পী যে-শৈলীর শরণ নেয়, বিষয়ীয় বিষয়নিষ্ঠাই তার উপজীব্য ; এবং উদ্দেশ্য আর উপাদানের সহযোগ যেমন সাহিত্য নামে পরিচিত, ব্যক্তিস্বরূপ তেমনই আত্ম-পরের সন্ধি।” [‘পুনশ্চ’, ১৮ জুন ১৯৫৬, স্বগত, ২য় সং]

সুধীন্দ্রীয় গল্পরীতির প্রকৃতি এখানে আভাসিত। এই নির্মোহ আত্মবীক্ষা-মূলক প্রবন্ধে এ প্রসঙ্গে তিনি যে অর্থবহ মন্তব্য করেছেন, তা গোড়াতেই উদ্ধারযোগ্য :

“অবশ্য শব্দের অপপ্রয়োগ, ব্যাকরণবিভ্রাট, অপটু বাক্যবন্ধের দোষে অর্থের নিপাতন ইত্যাদির সংশোধন ‘স্বগত’-এর দ্বিতীয় সংস্করণে নেহাৎ নগণ্য নয় ; এবং কোথাও কোথাও অদল-বদল আরও ব্যাপক। কিন্তু জোবালো কথা কে বোঝালো করে তোলায় অভ্যাস পঁচিশ বছরের আত্মবিকাশেরও

কাটেনি; এবং তির্থক রীতির বিপদ এই যে তার ভক্তুর অকবিত্বাসে যোগ-বিরোগের ভার নয় না, পরিবর্তনের ইচ্ছিতে সে অভিপ্রায়ের বোঝা ছত্রাকারে ছড়িয়ে, চলার পথে মুখ খুবড়ে পড়ে। তবে আমার উৎকট গতি জ্ঞানত কোনও বিদেশীর পদাঙ্কসরণ থেকে উৎপন্ন নয়; এবং শত চেষ্টার বর্তমান লেখাগুলোর একটাকেও আমি ইংরাজী অনুবাদের ছকে ফেলতে পারি নি, যদিচ আমার কয়েকটা কবিতা অনুরূপ রূপান্তর অল্পাধিক মেনেছে। সুতরাং আমার চিন্তাপ্রণালী অন্তত তাঁদের কাছে বঙ্গীয় লাগবে, যাঁদের অভিজ্ঞতায় ভাব ও ভাষা সমজ; এবং আমার কাব্য কদাচিৎ সার্বজনীন আবেগের প্রসাদ পেয়ে থাকলেও, আমার প্রবন্ধে ব্যক্তিস্বরূপে বন্দবিমুক্ত ধারণা, আর্থসত্যের প্রতি নিবোধ পক্ষপাত, এমন কি কবিদের বিষয়ে দুর্মর ভাববিলাস—এ সমস্তের উত্তর স্বদেশী কৈবল্যের অনির্বচনীয় নিবিরোধে।”

আপন গল্পভাষার চারিত্র্য-বিচারে স্বধীন্দ্রনাথের নির্মোহ দৃষ্টি আমাদের স্বভাবতই চমকিত করে। এখান থেকেই আমরা স্বধীন্দ্র-গল্পের উপাদান সম্পর্কে সচেতন হতে পারি। তাঁর চিন্তাপ্রণালী ও গদ্যভাষা একান্তভাবেই বঙ্গীয়—এটা জোরের সঙ্গে দাবি করেছেন স্বধীন্দ্রনাথ। ইচ্ছে করলেই তাঁর প্রবন্ধের বাক্যগুলিকে ইংরেজীতে অনুবাদ করা যায় না, তাও বলেছেন; উপরন্তু আপনি ভাষারীতিকে সংস্কৃতবহুল গোড়ারীতি আখ্যা দিয়েছেন। আপন গল্পে রূপ অপেক্ষা রীতির প্রাধান্য লক্ষ্য করেছেন। এ রীতিকে বলেছেন তির্থক রীতি। ‘জোরালো কথাকে ঘোরালো করে তোলার অভ্যাসের’ কাছে তাঁর আত্মসমর্পণ কবুল করেছেন।

এই প্রবন্ধে আরো একটি মূল্যবান মন্তব্য করেছেন স্বধীন্দ্রনাথ :

“যে ভাষা স্বার্থাই স্বকীয়—যার সাহায্যে নিজের কথা নিজের কাছে পৌঁছায়, তাতে সাধু সাহিত্যের কৃত্রিম শুদ্ধি অচল।” এই সত্যের প্রতি আত্মগত্যা জ্ঞাপন করেছেন এবং একেই তাঁর অস্বিষ্ট বলে ঘোষণা করেছেন। প্রাকৃত ভাষার প্রতি তাঁর পক্ষপাত এখানে ব্যক্ত হয়েছে।

স্বধীন্দ্রীয় গদ্য সম্পর্কে আর একটি দিক বিচার্য। স্বধীন্দ্রনাথ গদ্য-পদ্যের নিবিরোধ চেয়েছিলেন। অবশ্যই স্বধীন্দ্রনাথ তার পথিকৃত নন। ঈশ্বর গুপ্ত, প্যারীচাঁদ মিত্র, কালীপ্রসন্ন সিংহ, বঙ্কিমচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রনাথ, হরপ্রসাদ, বিবেকানন্দ, রবীন্দ্রনাথ, অবনীন্দ্রনাথ, প্রমথ চৌধুরী সাধু গদ্যের কৃত্রিম শুদ্ধি থেকে বাংলা গদ্যকে মুক্তি দিতে চেয়েছিলেন। এঁদের মধ্যে ঈশ্বর গুপ্ত, রবীন্দ্রনাথ, ও।

প্রথম চৌধুরী গদ্য-পদ্যের অর্ধেকচর্চার প্রয়াস করেছিলেন, যদিচ তা সজ্ঞান পরীক্ষা-নিরীক্ষার বিষয়ীভূত হয় নি। সজ্ঞান প্রয়াস করেছিলেন অবনীন্দ্রনাথ। স্বধীন্দ্রনাথ এই পথেই তাঁর চলবার সংকেত পেলেন। ‘সংবর্ত’ (১৯৫৩) কাব্যের ভূমিকায় তারই সবিনয় স্বীকৃতি : “বিশ বৎসর যাবৎ আমি যদিও জ্ঞানত গদ্য-পদ্যের নিবিরোধ চাই, তবু এখনও আমার সাধ ও সাধ্য মাঝে মাঝে পরস্পরের বাধ সাধে। ফলত ছন্দোবন্ধের খাতিরে অথবা মিলের গরজে সাধু ও প্রাকৃত ভাষার সংমিশ্রণ, নামধাতুর বাহুল্য, বিভক্তি-বিপর্যয়, ইত্যাদি বাংলাকাব্যের অনেক অভ্যাসদোষ একাধিক কবিতায় রয়ে গেল।”

সাহিত্য ও ব্যক্তিজীবনের শেষে উপনীত হয়ে নিজস্ব পদ্যরীতি সম্পর্কে স্বধীন্দ্রনাথ কবুল করেছিলেন, “গত কয়েক বছর ধরে আমার প্রাক্কালীন পদ্য আমাকে কেবলই লজ্জা দিয়েছে। উক্তি ও উপলব্ধির অনৈক্য, চিত্রকল্পের পরিবর্তে কবিত্রিসিদ্ধির ব্যবহার, ভাষাব স্রবিস্রাবাদী বিকার, ইত্যাদি নিকৃষ্ট কাব্যের যত উপসর্গ সব কটাই আমার পুরাতন লেখায় বর্তমান।” (‘পুনশ্চ’ প্রবন্ধ, ১০ জুন ১৯৫৬, স্বগত, ২য় সং)

স্বধীন্দ্রনাথ গদ্য ও কবিতার বিশিষ্টরূপ সম্পর্কে বাঙালি পাঠক এষাবৎ সচেতন নয় বলেই স্বধীন্দ্র-গদ্যরীতির শিল্পমূল্য সম্পর্কে অামবা আজো উদাসীন। উপেক্ষা ও অবজ্ঞার বাধা অপনীত হলেই স্বধীন্দ্র-গদ্যের শিল্পরূপ ও ঐতিহ্যহু-স্বহি আমাদের দৃষ্টিতে স্পষ্ট হয়ে উঠবে বলে বিশ্বাস করি।

স্বধীন্দ্রনাথ বলেছিলেন, ‘সাহিত্যতীর্থ গদ্য-পদ্যের সঙ্গমস্থল’। এলিঅট গদ্য-পদ্যের যে ঐক্যবোধ লক্ষ্য করেছিলেন, স্বধীন্দ্রনাথ তাকে বাংলাসাহিত্যে আনতে চেয়েছিলেন।

এলিঅট একদা বলেছিলেন, কবিরা স্বভাবত গদ্যের স্নেহধক। তাঁর মতে, গদ্যরচনায় কবিদের সিদ্ধি তাঁদের বিচিত্রগামী প্রতিভাকে প্রমাণ করে না, বরং এই সত্যকেই প্রতিষ্ঠা করে যে শিল্পচর্চা প্রকারভেদের মুখাপেক্ষী নয়। কবি যখন গদ্যরচনায় প্রবৃত্ত হন, তখন স্বকীয় চিন্তাধারার সরলবাহন হিসেবে তিনি গল্পকে গ্রহণ করেন না, তার মধ্যে কাব্যশোভন লাভণ্যের আবিষ্করণে যত্নশীল হন। এবং তা থেকেই প্রমাণ হয় যে গদ্য পদ্য আসলে একই উৎসজাত, গদ্যচর্চা ও শিল্পচর্চা। এর প্রথম সফল প্রয়োগ লক্ষ্য করি শেক্সপীঅরের সনেটে। গদ্য পদ্য পরস্পরবিরোধী ত নয়ই, বরং একে অন্নের পরিপূষ্টি সাধন করে, শেক্সপীঅরের শিল্পবৃত্তাবে তা ধরা পড়লো। তাঁর সনেটগুলি তার প্রমাণ।

আজো ভারতীয় সমাজজীবনে বর্ণাশ্রম ধর্ম যেমন দৃঢ়ভিত্তিক, আমাদের সাহিত্যসমাজে গদ্য-পদ্যের বর্ণাশ্রম তেমন দুরপন্যে হয়ে আছে। কয়েকটি হুলস্থল ভ্রান্তি আজো আমাদের পরিচালিত করে, যেমন,—কবিতা বলতে সমিল কবিতার অনন্ত সমাদর, শব্দ ব্যবহারের ও বিজ্ঞানপদ্ধতির প্রতি বিমুখতা, মাত্রাবিজ্ঞানসই গদ্যপদ্যের পার্থক্য-সীমা বলে বিশ্বাস, গদ্য ও পদ্যের স্বতোবিরুদ্ধতায় আস্থা—এসবই ভ্রান্ত ধারণা।

এই সব ভ্রান্ত ধারণার বিরুদ্ধে যে-সব শিল্পী লড়াই করেছেন, তাঁদের মধ্যে উল্লেখ্য ইংরেজী সাহিত্যক্ষেত্রে ওয়েবস্টার, কলিন্স, পোপ, বার্নস, শেকসপীয়ার, ও অর্ডসওয়ার্থ, বাইরন, টেনিসন, হুইটম্যান, ব্রাউনিং, এমিলি ডিকিনসন, এলিঅট। বাংলা সাহিত্যক্ষেত্রে দ্বৈশ্বর গুপ্ত, রবীন্দ্রনাথ, অবনীন্দ্রনাথ, প্রমথ চৌধুরী ও স্বধীক্ষনাথ। এঁরা সবাই কথ্যবীতিকে কাব্যে যোগ্য মর্যাদা দিতে চেয়েছেন এবং কম-বেশি সাফল্য অর্জন করেছেন। ও অর্ডসওয়ার্থ ও ব্রাউনিঙের ব্যর্থতা থেকেই আমরা হুইটম্যান, ডিকিনসন ও এলিঅটেব সাফল্যে উপনীত হই; দ্বৈশ্বর গুপ্তের ব্যর্থতা থেকেই রবীন্দ্রনাথের অগ্রগতি ও আত্ম-পর্যাপত্তিতে, ক্ষণিকা ও পলাতক্যব শিল্পসম্ভাবনা ও পরবর্তী পর্যাপত্তিতে, লিপিকা, পরিশেষ ও পুনশ্চ-ব সাফল্যে উপনীত হই; অবনীন্দ্রনাথ ও প্রমথ চৌধুরীর কথ্যভঙ্গিম বাক্‌স্পন্দী রীতিতে পৌঁছই, আর সেখান থেকেই স্বধীক্ষনাথের গদ্য-পদ্যের অদ্বৈতচর্চায় উপনীত হই। ‘ছন্দোমুক্তি ও রবীন্দ্রনাথ’ (১৯৩০। ‘কুলায় ও কালপুরুষ’ গ্রন্থে সংকলিত) প্রবন্ধে স্বধীক্ষনাথ গদ্য-পদ্যের নির্বিরোধ সন্ধান করেছেন ও দুয়ের অদ্বৈত শিল্পরূপে বিশ্বাস স্থাপন করেছেন। এলিঅট কাব্যে কথ্যরীতিকে যোগ্য মর্যাদা দিয়েছেন, কবিতায় গদ্যের ধর্ম ও কথ্যরীতির স্পন্দন রক্ষা করেছেন, এবং আমাদের মানতেই হয় কথ্যরীতি তাঁর কবিতাব্য অবশ্যসম্ভাবী লক্ষণ, এবং তা উন্নীত চৈতন্যেরই ভাষা। এলিঅটের কবিতার ভাষা আটপোরে কথ্যভাষা নয়, তা কথ্যরীতির ভাষা এবং গদ্য-পদ্যের যোজক। কবিতা কবির আত্মসংগ্রামেরই বাণীমূর্তি; আত্মসংগ্রাম যত তীব্র হবে, কবিতা ততই কথ্যরীতিব দিকে ঝুঁকবে, কবি-প্রসিদ্ধির কুসুমশয়ন ছেড়ে গদ্যেই কঠিনোজ্জল ধর্মের মধ্যেই পাবে অধিষ্ট উৎসকে। এলিঅটের নিম্নলিখিত কবিতায় কথ্যরীতির শিল্পরূপ লক্ষণীয়—

After such knowledge, what forgiveness ? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors

And issues, deceives with whispering ambitions,

Guides by vanities.

[Gerontion, T S. Eliot.

এই কবিতাংশে গদ্যের ধর্ম ও কথ্যরীতির স্পন্দন যে স্বরঙ্কিত আছে, তার পরিচয় ‘cunning passages, contrived corridors’ শব্দাবলীর অভিধাত। (দ্রষ্টব্য—শ্রীদেবতোষ বহুর প্রবন্ধ ‘গদ্য-পদ্যের ঐতিহ্য ও স্বধীন্দ্রনাথ দত্ত’, সাহিত্যের খবর, বর্ষ ১০, সংখ্যা ২)। এলিঅটের এই শিল্পশাফল্য গদ্য-পদ্যের বিরোধ ও ভ্রান্ত ধারণার অপনোদনে সক্ষম হয়েছে।

‘কুলায় ও কালপুরুষ’ গ্রন্থভুক্ত ছন্দোমুক্তি ও ও রবীন্দ্রনাথ ও ‘অধৈতের অভ্যাচার’ প্রবন্ধে এতৎপ্রসঙ্গে যে-সব মূল্যবান মন্তব্য ও সিদ্ধান্ত স্বধীন্দ্রনাথ করেছিলেন, তা থেকেই তাঁর নিজস্ব ভাবনা স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

“গদ্য-পদ্যের মধ্যে কোনও প্রকৃতিগত বিরোধ আমি আজ অবধি ধরতে পারিনি, বরং অনেক সময়ে ভেবেছি যে ওই দুই ধারার সঙ্গমই সাহিত্যতীর্থ নামে সুপরিচিত।” (‘ছন্দোমুক্তি ও রবীন্দ্রনাথ’, ১৯৩৩)

“গদ্য ও পদ্য সাধারণত বতই স্বাবলম্বী হোক, তাদের স্বক্কে বধন রসসৃষ্টিব দায়িত্ব চাপে, তখন আর এই স্থনিদিষ্ট স্বাতন্ত্র্যের অবকাশ থাকে না, তখন তারা তাদের স্ব স্ব মূলধন একত্র করে যে-যেথ কারবার পাতে, তা’ই জন-সমাজে পায় কাব্য-আখ্যা।” (তদেব)

“আমার বিবেচনায় প্রাত্যহিক জীবনে পদ্যের স্থান খুব নগণ্য নয়। কাজেই মুক্তচ্ছন্দেও পদ্যের প্রভাব প্রচুর। এমন কি আমরা এতদূর পর্যন্ত মানতে বাধ্য যে তাতে যে-গদ্য ব্যবহৃত, তা একেবারে সাংসারিক গদ্য নয়। কারণ কাবতার প্রসঙ্গ যতই সামান্য হোক, তার তলায় তলায় একটা অসাধারণ আবেগের উৎস থাকেই থাকে, এবং আবেগজাত বাক্য যেহেতু উচ্ছ্রিত বাক্য, তাহ মুক্তচ্ছন্দের ভাষাও গৃহকর্মের ভাষা নয়, মাল্লখের উন্নীত চৈতন্তের ভাষা।” (তদেব)

এলিঅটের ‘দি মিউজিক অন্ড পোয়েট্রি’ প্রবন্ধে (পৃ ৩১) এই বক্তব্যই সবিস্তারে ব্যাখ্যাত হয়েছে।

“শব্দের অভিধাকে উড়িয়ে দেওয়া আমার উদ্দেশ্য নয়; কিন্তু আমার মতে সাহিত্যের শব্দ অভিপ্রায়ের জগৎ গৃহীত হয় না, গৃহীত হয় রূপের তাগিদে; এবং সেখানে যেমন প্রত্যেক শব্দ এক একটি ধ্যান, তেমনই ধ্যান বলে, প্রত্যেক শব্দ স্বাধিকার গুণে আনন্দদায়ক। অবশ্য তথাকথিত

সাহিত্যে এ-নিয়মের বহু ব্যতিক্রম হুলভ; এবং আমাদের অনেক লেখাই-
রূপস্থিতি নয় রূপবর্ণনা। অর্থাৎ সে-ধরণের রচনা নিজের জোরে আমাদের
চিত্তবিক্ষেপ ক্রান্ত করে না, তাতে আমরা পাই শুধু এমন কোনও আত্মনিষ্ঠ
বস্তুর ঠিকানা, যার সংস্পর্শে জাগে আমাদের চিকীর্ষা; এবং সে-রকম
সাহিত্যকে, তথা অগ্রান্ত শিল্পকে, ললিতকলার পর্দায় ফেলা যায় না, সে
সমস্ত কারুকর্মের অন্তর্গত। কারণ কারুকর্মের উপকারিতা যদিও নিঃসন্দেহ,
তবু তাতে সৌন্দর্যের নিজস্ব নেই; এবং তার প্রেরণা সেই জাতীয়, যার
তাড়নায় যোমাছি অমন চমৎকার চাক বানায়। অগত্যা তার সঙ্গে তুলনীয়
আরসি, যার কোনও স্বকীয় মূল্য নেই, প্রতিফলিতের মূল্যেই বা মূল্যবান,
এবং অ্যালেকজান্ডার-এর বিবেচনায় এই প্রতিবিম্বপবায়ণতা গদ্যের সনাতন
লক্ষণ। কাব্যেব ধর্ম শুদ্ধ চৈতন্তের উদ্বোধন; এবং তাই শিল্পমাত্রেরই যখন
উৎকর্ষে পৌছায়, তখন তাতে দেখা দেয় কাব্যের অমুকরণ; তখনও হয়তো
তার অর্থ থাকে, কিন্তু সে-অর্থ সার্থকতার নামান্তর।” (‘অষ্টমের অত্যাচার’
১২৩৪)।

এই সব মন্তব্য ও সিদ্ধান্ত থেকেই স্বধীন্দ্রনাথের গদ্য-পদ্যের অষ্টমচিন্তার
পরিচয়টি স্পষ্ট হয়ে ওঠে। তিনি বুঝেছিলেন গদ্য ও পদ্যের পার্থক্য নিতাস্তই
প্রথাভ্রমোদিত, জনপ্রিয় ভ্রান্ত ধারণা। কবির সমন্বয়ধর্মী মনের কাছে গদ্য-
পদ্যের বর্ণাশ্রম ধর্ম অসাব বলে ঠেকে। তাই গদ্যের শব্দ, অস্বয়, বিন্যাসপদ্ধতি
বা চরিত্রলক্ষণ বলতে যা বোঝায় তা স্বধীন্দ্রনাথ অনববত গ্রহণ কবেছেন
তার কবিতায়। আবার পদ্যের সম্বন্ধলালিত অমুকরণ ও আবেদনও তাঁব গদ্যে
সংরক্ষিত হয়েছে। এলিঅটের বক্তব্য স্বধীন্দ্রনাথের সমর্থন পেয়েছে, ফলে
তার কবিতায় বা গদ্যে একটি রূপকারী বিবেকের চেহারাই ফুটে ওঠে।

ঈশ্বর গুপ্তে যার আভাস, বঙ্কিম্বে ব্যর্থতা, রবীন্দ্রনাথের ক্ষণিকা, পলাতকা,
লিপিকায় তার ভীক পদপাত এবং পুনশ্চ কাব্যে বলিষ্ঠ পদক্ষেপ। গদ্যপদ্যের
অষ্টমতোপলকি রবীন্দ্রনাথের পুনশ্চ-এ স্পষ্টতর হ’ল, কিন্তু লিপিকায় তার
সূচনা, পলাতকা ও পরিশেষ কাব্যে তার ঘোগ্য ভূমিকা। এটিও স্বধীন্দ্রনাথ
লক্ষ্য করেছিলেন, ‘ছন্দোমুক্তি ও রবীন্দ্রনাথ’ প্রবন্ধ তার প্রমাণ।

গদ্য পদ্যের আত্মীয়সম্পর্ক শিল্পোন্নয়ন দায়িত্বের মুখাপেক্ষী এবং গদ্যপদ্যের
নির্ধিরোধের মধ্য দিয়েই যে শিল্পসৃষ্টি সম্পূর্ণ—একবার প্রথম উপলকি
রবীন্দ্র-রচনায়। কিন্তু সজ্ঞান পরিণাম প্রত্যাশায় স্বধীন্দ্রনাথই সেই অষ্টম

স্বাধীনাকে জীবনের শেষদিন পর্যন্ত মর্যাদা দিয়েছেন। এই বিষয়ে অবনীন্দ্রনাথের শিল্পসিদ্ধি অবশ্যম্ভব।

স্বাধীননাথ কখনো গদ্যকবিতা লেখেন নি, তথাপি তাঁর প্রবন্ধ ও কবিতায় গদ্য-পদ্যের নিবিরোধ যে সম্ভবপর তার ইশারা পাই। জনপ্রিয় ধারণায় তাঁর ছিল বৈমুখ্য। ভাবগত ছন্দ এবং বাগ্‌বন্ধ নির্দেশিত ছন্দ যে যথাক্রমে গদ্য ও পদ্যের মৌল বিচ্ছেদ লক্ষণ, ব্যাকরণের এই অহুশাসনে তাঁর আদৌ আস্থা ছিল না। কবিতায় আটপোরে শব্দ অবাদে ব্যবহার করেছেন, কথ্যরীতি কবিতার অনিষ্ট বলে মেনেছেন, অথচ অন্ত্যমিল, ছন্দের কঠিন বন্ধন, চিত্র-কল্পরচনার শিল্পীমত্তা তাগিদ প্রভৃতি কবিতার যাবতীয় নিয়ম ও শৃঙ্খলাকে মেনেছেন, এবং তা মেনেও স্বরচিত কবিতায় গদ্যের স্বভাবধর্ম সংরক্ষণ করেছেন, কখনো মনে করেন নি গদ্যের চরিত্রলক্ষণ সংহতিচর্চার বিপক্ষ, এবং কখনো গদ্যকবিতার স্বৈরাচারের হাতে আত্মসমর্পণ করেন নি।

তাঁর কবিতার সামান্য উদাহরণে এই সত্য প্রতিষ্ঠিত হয়। যেমন—

কখনো ওঠে পাতাল ভেদ করে অসম্ভূত অমা।

বায়ুর বেগ সহসা যায় মরে দ্রাঘিমা দেয় ক্ষমা।

এখানে কথ্য বাগ্‌ধারা, মোখিক আলাপের শব্দের সঙ্গে দুরূহ আভিধানিক শব্দের আত্মীয়বন্ধন নিবিড় হয়ে উঠেছে। ‘মরে যাওয়া’ বা ‘ক্ষমা দেওয়া’ সহজেই ‘অসম্ভূত অমা’ ও ‘দ্রাঘিমা’ শব্দের পাশাপাশি বসেছে। অথচ কবিতার রূপদী সংহতি বা ভাবগাঙ্গুর্য ক্ষুণ্ণ হয় নি। কবিতার যাবতীয় প্রসিদ্ধি, নিয়ম ও শৃঙ্খলাকে মেনেও এখানে গদ্যের স্বভাবধর্মকে তিনি রক্ষা করেছেন।

গল্প পণ্ডের নিবিরোধের এই উজ্জল কাব্য-উদাহরণ থেকে আমরা স্বাধীননাথের গদ্যক্ষেত্রে অনায়াসে উপনীত হই। কারণ তাঁর গল্পরচনা কবিতার বিরোধী নয়। তাঁর গল্প আধুনিক অর্থে কাব্যধর্মী। সংস্কারাত্মক অর্থে স্বাধীননাথের গল্প কাব্যধর্মী নয়, তাঁর প্রবন্ধ বক্তব্যের উপস্থাপনামাত্র নয়, বরং একটি শিল্পসমর্থ প্রতিবেশহৃষ্টি। গদ্যের প্রধান চারিত্র্য লক্ষণ—মনন ও যুক্তিনিষ্ঠা তিনি কখনো বর্জন করেন নি, তত্ৰাচ তাঁর গল্প তাঁর কাব্যের মতোই বিশিষ্ট অহুশীলন, সচেতন শিল্পচর্চা।

একটি উদাহরণেই তা প্রমাণিত হয়।

[১] “বপাদ্য প্রতীকের মতোই উৎকৃষ্ট কবিতার চিত্রকল্প বন্দনমাসের প্রত্যক্ষ সাক্ষ্য; এবং সাধ থাকলেও, সাধের অভাববশত আমি সে-রকমের

রচনার অপারগ বটে, কিন্তু বাংলাভাষার সঙ্গে আমার পরিচয় বেছেছ জন্মগত, তাই উৎশ্রেকার ব্যবহার শিখতে আমাকে শেক্সপীয়রের কাছে ছুটতে হয় না। এদেশের ঝাঁ ঝাঁ রোদেই আমি চোখকানের ঝগড়া মেটাই। তবে মহাকবিরা জানেন যে জাতীয় দৃষ্টিভঙ্গী অনেক সময়ে স্বকীয় বিশ্ববীক্ষার সর্বনাশ সাধে; এবং সাহিত্য শুধু বিষয়-বিষয়ীর সঙ্কেত নয়, বসনামাত্রীর মায়ামুকুরে দর্শক আবার বহুরূপী।” (মুখবন্ধ, কুলায় ও কালপুরুষ)

স্বধীন্দ্রনাথ গল্প-পণ্ডের নিবিরোধ সাধনে কথ্যরীতিকে আশ্রয় করেছিলেন, তার ফলে তাঁর রচনায আটপোরে শব্দ, ক্রিয়াপদ ও ইডিয়মের প্রয়োগ অনায়াসলক্ষণীয় : ‘ঝাঁ ঝাঁ রোদ’, ‘চোখকানের ঝগড়া মেটাই’, ‘সর্বনাশ সাধে’, ‘শেক্সপীয়রের কাছে ছুটতে হয় না’। গুরু তৎসম শব্দের পাশে এগুলি নিপুণভাবে খাপ খেয়ে গেছে।

শব্দপ্রয়োগনৈপুণ্যের বিস্ময়কর উদাহরণ ‘দ্বন্দ্বসমাস’ শব্দটি। পরিচিত বৈয়াকবণিক আবেষ্টনী থেকে সরে এসে এই শব্দটি রসস্থিতির উপাদান হয়ে উঠেছে। এটি শব্দটি কবিতাতেও ব্যবহার করে স্বধীন্দ্রনাথ গল্পপণ্ডেব নিবিড় আত্মীয়তাই স্পষ্ট কবে তুলতে চেয়েছেন—

অবশ্য বুঝেছি আজ এ সিদ্ধান্ত নিতাস্তই মেকী,
কারণ অম্বষ্যতিঃকা
সত্যমিথ্যা, ভালোমন্দ, সুন্দর-কুৎসিত
এবং সে নিত্যবিপরীত
দ্বন্দ্বসমাসের সঙ্গে তুলনীয় মেকবিপর্যায়
বিকল্প স্বভাবক্ষেত্রে।

কাব্যাস্বাদনেব সমস্ত পূর্বাঙ্কিত সংস্কার বর্জনের পবন আমরা এই কবিতাংশের রসাস্বাদন কবতে পার। গল্পশব্দের ব্যবহার, অকাব্যিক গল্পোচিত বিশ্রাসপদ্ধতি এই কবিতাংশের উপভোগে পদে পদে বাধা দেয়, যেমন বাধা দেয় উপরোক্ত গদ্যাংশে সবলতার নিতাস্ত অনটন।

আসল কথা স্বধীন্দ্রনাথ গদ্য-পদ্যে শব্দ ব্যবহারে সংস্কারমুক্ত ছিলেন। শুধু তাই নয়, শব্দব্যবহারে তাঁর ছিল আত্যন্তিক মনোযোগ। আভিধানিক ও অপ্রচলিত শব্দের প্রতি তাঁর ছিল মোহ। ‘অবৈতের অভ্যাচার’ প্রবন্ধের পূর্বমুদ্রিত অংশে স্বধীন্দ্রনাথ যে-কথা বলেছেন তা পুনঃস্মরণযোগ্য—“আমার মতে সাহিত্যের শব্দ অভিপ্রায়ের জন্ত গৃহীত হয় না, গৃহীত হয় রূপের ভাগিদে;

এবং সেখানে যেমন প্রত্যেকটি শব্দ এক-একটি ধ্যান, তেমনই ধ্যান বলে, প্রত্যেক শব্দ স্বাধিকার গুণে আনন্দদায়ক।” উদ্ধৃত গদ্যাংশের এই বাক্যটি এ-ক্ষেত্রে লক্ষণীয়—“কিন্তু বাংলাভাষার সঙ্গে আমার পরিচয় যেহেতু জন্মগত, তাই উৎপ্রেক্ষার ব্যবহার শিখতে আমাকে শেক্সপীয়রের কাছে ছুটতে হয় না, এ দেশের ঝাঁঝী রোদেই আমি চোখকানের ঝগড়া মেটাই।” এখানে ‘শেক্সপীয়র’ শব্দটি বিদ্যাভিমানের পরিচায়ক নয়, একটি অল্পবয়স্ক ধ্বনি, স্বায়ত্ত শিল্পরীতির অনিবার্হ উপাদান। এলিঅটের মতোই স্বধীক্ষনাথ বুঝছিলেন, অঘরের আশ্রয় ও অল্পবয়স্কের ব্যঞ্জন ব্যতীত শব্দে সঙ্গীতের আবেদন কখনোই পৌছায় না। ‘শেক্সপীয়র’ শব্দটি অল্পবয়স্কের ব্যঞ্জনায় সঙ্গীতের আবেদনসমৃদ্ধ হয়ে উঠেছে। এখানে স্বধীক্ষনাথ তাঁর বিদ্যাকে পাণ্ডিত্য-প্রদর্শনের উপায় না করে শিল্পসৃষ্টির তাগিদেই ব্যবহার করেছেন, কবিতার মতো গদ্যকেও একটি স্পষ্ট শিল্পরূপ দেবার জগুই শব্দটি প্রয়োগ করেছেন।

এবার স্বধীক্ষীয় গদ্যরীতির বৈশিষ্ট্য সমূহ সূত্রাকারে নিবদ্ধ করা যেতে পারে।

[ক] প্রচুর সংস্কৃত শব্দ, দুর্লভ অপ্রচলিত আভিধানিক শব্দের প্রতি মোহ সত্ত্বেও স্বধীক্ষনাথের গদ্য কথ্যরীতির উপর প্রতিষ্ঠিত ও তার ফলে বেগবান।

[খ] গদ্য-পদ্যের নিবিরোধ সাধনে যত্ববান বলে স্বধীক্ষনাথের গদ্যও কাব্যধর্মী। কাব্যের যে ঐক্য সংহতি ও ভাবগাভীর্ঘ রক্ষায় তাঁর প্রযত্ন, তাঁর গদ্যেও তা বর্তেছে। যে অল্পকৃত শিল্পবিবেক স্বধীক্ষনাথকে কবিতায় শব্দব্যবহারে মৌলিকতাপন্বী করে তুলেছে তা গদ্যরচনাতেও উপস্থিত। পূর্বসূত ‘দ্বন্দ্বসমাস’ শব্দের ব্যবহার তার প্রমাণ। শব্দব্যবহারে তাঁর আত্যাত্তিক মনোযোগ বাংলাসাহিত্যে দুর্লভ। স্বধীক্ষ-কবিতার কথ্যভঙ্গী, আবেগশূন্যতা ও গুরুভার শব্দব্যবহারপ্রবণতা গদ্যেও সংক্রামিত হয়েছে।

[গ] স্বধীক্ষ-গদ্যে তির্ধকরীতির প্রাধান্য। ‘জোরালো কথা’কে ঘোরালো করে তোলায় অভ্যাস’ এই রীতির প্রাণ। তা গাঢ়বন্ধ, পরিমিত, শব্দসচেতন, তবু অকবিষ্ঠাসমৃদ্ধ। তাঁর কাছে গদ্যচর্চা কবিতার মতোই শিল্পচর্চা। এই অসন্ন তির্ধক রীতি তার পরিচায়ক। পাউণ্ড-এলিঅট-অডেনের মতো স্বধীক্ষনাথও গদ্যের সারল্যকে গ্রহণ করেন নি, আত্মস্থ করেছিলেন গদ্যের পল্লিমিত্তিক। এই পরিমিত তাঁর তির্ধকরীতির মূল উপাদান।

[৬] স্বধীক্ষ-গদ্যে সংস্কারবর্জন বিশেষ লক্ষণীয়। তথাকথিত গুরুচণ্ডাল দোষ তিনি উপেক্ষা করেছেন, ব্যাকরণের অল্পশীলনকে যেমন কবিতায় তেমন গদ্যরচনায় অগ্রাহ্য করেছেন। সংস্কৃত, দেশি, বিদেশি শব্দের বর্ণমাংকর্ষ স্বধীক্ষ-গদ্যে অবিরল। এর ফলে বাক্য হয়েছে বর্ণবিচিত্র ও ধ্বনিসমৃদ্ধ।

[৬] স্বধীক্ষনাথের বাক্যগঠন অতিশয় স্বজ, আটসাঁট, সংহত, বাহুল্য-বর্জিত। বন্ধিমের প্রবন্ধ-গদ্য, প্রমথ চৌধুরীর মিতভাষণ এক্ষেত্রে তাঁকে প্রেরণা দিয়ে থাকবে। তাঁর কাশীতে সংস্কৃতচর্চা এক্ষেত্রে প্রভাব বিস্তার করেছে। স্বল্পতম শব্দে অধিকতম বক্তব্য পরিবেশনের আগ্রহে তিনি ধ্রুপদী সংহতির দিকে ঝুঁকেছিলেন।

[৭] স্বধীক্ষনাথ প্রবন্ধে কদাচ ইংরেজি শব্দ ব্যবহার করতেন না বলে তাঁর সমগ্র গদ্যরচনা এক অর্থে ভাষাস্তরণ। ফলে বহু নোতুন শব্দ তাঁকে নির্মাণ করতে হয়েছে যা বাঙালি পাঠকের কাছে ইতিপূর্বে অপরিচিত ছিল। ইংরেজি ভাষাকে তিনি পরিচিত, কিন্তু অনাখ্যীয় ভাষা বলে মনে করতেন। সংস্কৃত ভাষা তাঁর কাছে আখ্যায়, প্রাকৃত বাংলাও আখ্যায়। তাই তিনি বারবার কথ্যভাষা ও সংস্কৃতির দ্বারস্থ হয়েছিলেন। ধ্রুপদী সংহতির দিকে বোঁক এবং শব্দ ও পরিভাষা গঠনে নিয়ততৎপরতা ছিল বলে স্বধীক্ষ-গদ্য স্বভাবতই দুর্বোধ্য কিন্তু কখনোই অবোধ্য নয়।

কথ্যরীতি-আশ্রয়ী ও গদ্য-পদ্যে নিবিরোধ-প্রয়ামী স্বধীক্ষ-গদ্যের কিছু পরিচয় আগেই পেয়েছি। এখন আরো কিছু উদাহরণ থেকে বাকি বৈশিষ্ট্য-গুলির পরিচয় গ্রহণ করি।

প্রথমেই তাঁর গদ্যরীতিব নিজস্বতা—তির্থক রীতির পরিচয়—গ্রহণ করি।

[২] তৎসত্ত্বেও আমি মনে করি যে আমার পূর্বতন গদ্যে অল্পশোচনার হেতু অপেক্ষাকৃত দুর্বল, এবং সে-জগ্রে কৃতজ্ঞতাভাজন প্রসঙ্গ ও পদ্ধতির স্নিককর্ষ, যাতে স্বপ্রাধাণের অবকাশ নিতান্ত নগণ্য। [পুনশ্চ, স্বগত]

এই বাক্যের ঝাঁপুনি আটসাঁট, বাহুল্যবর্জিত। ক্রিয়াপদের বিলুপ্তি ও পদবিজ্ঞানসাকার একে দিয়েছে গতিবেগ। তার সঙ্গে আছে বক্তব্যের তির্থক প্রকাশ-‘আমার পূর্বতন গদ্যে ক্রটিমুক্ত’—এটাই বলতে চেয়েছেন ‘আমার পূর্বতন গদ্যে অল্পশোচনার হেতু অপেক্ষাকৃত দুর্বল’ বাক্যাংশে। এই কনডেলড্ বাক্যের প্রসঙ্গগুণ সরলভাষ্য নয়, পরিমিতিবোধে।

[৩] সেই জগ্রে আমি প্রায় নিশ্চিত যে শেংলার-এর স্বার্থ বক্তব্য

একবার বুঝলে, আমরা কখনও ভুলে তাঁর নাম নেব না; এবং ইতিমধ্যে আমরা যদি ভাবি যে তাঁর লেখায় কালের বে-চক্রান্ত ব্যক্ত, তার প্রজ্ঞায়ে কালনেমির লঙ্কাভাগ সম্ভব, তাহলে জানব আমাদের কপালে আরও দুর্দশা আছে। কেননা স্পেন্সার-এর তত্ত্বে যা যায়, তা একেবারে যায়; এবং যা থাকে, তার মৃত্যু যেমন অমোঘ, তার অবচ্ছেদ তেমনই দৃশ্যর।

অর্থাৎ বনগাঁয়ের শিয়ালরাজারাই স্পেন্সার-এর মূল প্রতিপাদ্যে আরাম পাবেন; এবং পশ্চিমের অন্ত আর প্রাচ্যের উদয় যে এক নয়, তার প্রমাণ খুঁজতে ভারতীয় ভাবলোকের অন্তরঙ্গ পরিচয় অনাবশ্যক। [‘উদয়াস্ত’, কুলায় ও কালপুরুষ]

এই অংশের তির্ধকরীতি স্বপ্রতিষ্ঠ। ক্রিয়াপদের সংকোচন ও বিলুপ্তি, সূত্রাকারে নিবদ্ধ বক্তব্যের মিতাক্ষর-রূপ, ‘এবং’ সংযোজক অব্যয়ের সাহায্যে দুটি বাক্যের এক বাক্যে গ্রহণ সহজেই চোখে পড়ে। ‘অর্থাৎ’ শব্দযোগে বাক্যের সূচনা এখানে, ও অন্তত, অনায়াসলক্ষণীয়। এই গদ্যাংশের অপর বৈশিষ্ট্য লোকভাষাভঙ্গির প্রতি অমুরাগ। বাংলা প্রবাদ ও ইডিয়মের প্রতি লেখকের ঝোঁক প্রমাণ করে কথ্যরীতির প্রতি আহুগত্য। এ প্রসঙ্গে স্মর্তব্য তাঁর উক্তি: ‘বে-ভাষা যথার্থই স্বকীয়—যার সাহায্যে নিজের কথা নিজের কাছে পৌঁছায়, তাতে সাধু সাহিত্যের কৃত্রিম শুদ্ধি অচল’ (‘পুনশ্চ’, স্বগত)। ‘কালনেমির লঙ্কাভাগ’, ‘বনগাঁয়ের শিয়ালরাজা’ প্রভৃতির প্রয়োগ এর প্রমাণ।

[৪] অর্থাৎ যদৃচ্ছালব্ধ উপকরণের ব্যবহাপনই মাহুদী সৃষ্টির পন্যাকাঠা; এবং সেইজগ্রে আমি স্বভাবকবিদের ভক্ত নই, আমাকে লোভায় মালার্মের আদর্শ, যাতে পঙ্কজই প্রতিবিস্তিত বটে, কিন্তু সে-মানস শতদলের মূল যেহেতু প্রণবের পুনর্বাদে, তাই তার অবগতভাগ নাম প্রাকৃত পুষ্পাঞ্জলির মতো আশুক্রান্ত নয়। [কুলায় ও কালপুরুষ, মুদ্রবদ্ধ, ১০ মার্চ ১৯৫৭]

‘অর্থাৎ’ শব্দযোগে বাক্যের সূচনা, ‘এবং’-যোগে এক বাক্যে দুটি বাক্যের গ্রহণ আমরা আগেই লক্ষ্য করেছি; এখানে আরো লক্ষণীয়—‘এবং’, ‘কিন্তু’, ‘তাই’—তিনটি অব্যয়যোগে একটিমাত্র দার্ঘ্য বাক্য সংগঠন, আসলে চারটি বাক্যের সমাহার। ক্রিয়াপদের কথ্যরূপের অকুণ্ঠ ব্যবহার—‘আমাকে লোভায়’। সূধীন্দ্র-গদ্যের এটি বিশিষ্ট লক্ষণ। গুরু তৎসম শব্দের পাশাপাশি প্রাকৃত শব্দ লেখক অনায়াসনৈপুণ্যে ব্যবহার করেছেন। এই গদ্যাংশে সংস্কৃত দার্শনিক শব্দ ও গুরুভার শব্দের প্রাধান্য, অথচ তা প্রাকৃত কথ্যরীতি-

অহুসারী। প্রয়োগনৈপুণ্যে ‘শ্রবণহৃদগ’, ‘প্রণবের পুনর্বাদ’, ‘আন্তরীক্স’ প্রভৃতি গুরু শব্দ বেমানান হয় নি।

[৫] অর্থাৎ সভ্যতার অধুনাতনী অবস্থায় বাক্য বস্তুর প্রতিযোগী : সমাজজীবনে উভয়ে মোরসী পাট্টা চায় ও পায় ; এবং উভয়ে ধ্যান তথা অপরাপর মানসিক প্রক্রিয়ার উপলক্ষ যোগায়। [‘অঈহেতের অভ্যাচার’, কুলায় ও কালপুরুষ]

‘অর্থাৎ’-যোগে বাক্যের সূচনা, ‘এবং’-যোগে দুটি বাক্যের গ্রন্থন পূর্বের উদাহরণগুলির মতোই লক্ষণীয়। বাংলা ইডিয়ম (‘মোরসী পাট্টা’) ও তদ্ভব ক্রিয়াপদ (চায়, পায়, যোগায়) গুরু সংস্কৃত শব্দবন্ধের (অধুনাতনী অবস্থা, প্রতিযোগী, মানসিক প্রক্রিয়া) পাশে প্রয়োগনৈপুণ্যে খাপ খেয়ে গেছে। দেশি-তৎসম, প্রাকৃত-সংস্কৃত, লঘু-গুরু ক্রিয়াপদ, শব্দ ও ইডিয়মের নিপুণ মিশ্রণ বাক্যে এনেছে গতিবেগ ও বৈচিত্র্য।

শব্দ ও বাক্যাংশ নির্মাণে ও অভিনব প্রয়োগে স্বধীক্ষনাথের দক্ষতা অসাধারণ। যেমন,—“ট্যুটনৌ মন” (কুলায় ও কালপুরুষ, পৃ: ১০৭), “হৃদ্যপোষ্য শব্দ” ও “প্রাপ্তবয়স্ক শব্দ” (স্বগত | ২য় সং | পৃ ৩১), “অগ্রণী-শোভন”, “রূপকারী বিবেক”, “সংস্কারসাধ্য দোষ”, “বিধিবদ্ধ মৌলিকতা”, “প্রথাসিদ্ধ ভাবালুতা”, “রবীন্দ্রনাথের লোকপ্রসিদ্ধ তিরস্কার” (স্বগত, পৃ ২০১), “কায়মনোবাক্যের অবৈকল্য-ব্যতিরেক” (স্বগত, পৃ ২০২), “সমালোচনা বন্দনার সপত্তী” ও “আমার কাব্যজিজ্ঞাসা আপাতত দেহাঅবাদী” (স্বগত, পৃ ১৫), “ঘনিষ্ঠতাজাত বিতৃষ্ণা” (পৃ ৮১, কুলায় ও কালপুরুষ), “গুনেছি বাংলা উপজ্ঞানের প্রধান পৃষ্ঠপোষক প্রাক্চল্লিশ ডেলি প্যাসেঞ্জার আর উত্তর-চল্লিশ পোরজী” (পৃ ৮৫, কুলায় ও কালপুরুষ)।

আপন গদ্যরচনা সম্পর্কে স্বধীক্ষনাথের উক্তি স্মর্তব্য : “শত চেষ্টায় বর্তমান লেখাগুলোর একটাকেও আমি ইংরাজী অহুসাদের ছকে ফেলতে পারি নি” (‘পুনশ্চ’, স্বগত)। কদাচ ইংরাজী শব্দ তিনি প্রবন্ধে ব্যবহার করতেন না বলে তাঁর সমস্ত গদ্যরচনা এক অর্থে ভাষান্তরণ। প্রয়োজনের তাগিদে তাঁকে বহু পারিভাষিক শব্দ নির্মাণ করতে হয়েছে। সংস্কৃতবিদ্যা এক্ষেত্রে তাঁকে সাহায্য করেছে। বাংলা গদ্যভাবার প্রকৃতি লঙ্ঘন না করে

তিনি আধুনিক পাশ্চাত্য সমাজ-সাহিত্য-দর্শন-রাজনীতির নানা অপরিহার্য পরিভাষার ভাষান্তরণ করেছেন।

সুধীন্দ্রনাথ যে-সব পারিভাষিক শব্দ নির্মাণ ও ব্যবহার করেছেন এখানে তার একটি তালিকা দিচ্ছি।

নৈরাশ্য সিদ্ধি—negative capability ; প্রাতিষ্বিক—individual ;
বিপ্রলাপিত—confused , নৈরাশ্য কাব্য—objective poetry ;
প্রতিভাস—illusion ; অনুরূপা—sympathy ; বহিরাশ্রয়—
objective ; অন্তরাশ্রয়—subjective ;

ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য— character (Herbert Read : 'Form in
Modern Poetry')

ব্যক্তিস্বরূপ— personality (" ")

এছাড়াও পাই—অন্নিষ্ট, অভিধা প্রমা, অবৈকল্য, কলাবৈকল্য, মৌল, উপাস্ত, নিপট, ব্যতিচার্য, নিষ্কর্ষ, লিপিচার্য, সন্ধিকর্ষ, তাৎকাল্য, অনীহা, রূপকারী বিবেক, অনুরূপায়ী, অনিকাম, আশুক্রান্ত, বৈমুখ্য, প্রাণপ্ররোহ, বিষমাহুপাতিক প্রতিভুকল্প।

এ প্রসঙ্গে স্মর্তব্য তাঁর উক্তি : “সাহিত্যের শব্দ অভিপ্রায়ের জন্ত গৃহীত হয় না, গৃহীত হয় রূপের তাগিদে ; এবং সেখানে যেমন প্রত্যেক শব্দ এক একটি ধ্যান, তেমনই ধ্যান বলে প্রত্যেক শব্দ স্বাধিকারগুণে আনন্দদায়ক।” (‘অদ্বৈতেব অত্যাচার’, কুলায় ও কালপুরুষ)।

বাংলা গদ্যরীতির ইতিহাসে সুধীন্দ্র-গদ্যরীতির নমুনা অলঙ্ক, তার পূর্বাভাসি পর্যন্ত অ-দৃষ্ট, এ কারণে তা অবোধ্য বলে নির্দিষ্ট। কিন্তু বাংলা গদ্যের স্রোতোধারা থেকে তা বিচ্ছিন্ন নয়, বরং সংস্কৃত ও প্রাকৃত বাংলার অঙ্গগামী। তা আত্মমগ্ন ব্যক্তিস্বভাবের পরাকাষ্ঠা নয়, সংশ্লিষ্ট নিলিখ্ত স্বগতোক্তির পরিবাহক। সুধীন্দ্রনাথ এমন একজন মননশীল গদ্যলেখক যার নিরন্তর প্রয়াসে ভাষার নব নব সম্ভাবনা দেখা দেয়। আত্মসম্ভাষের অগভীর তৃপ্তি তাঁকে বেঁধে রাখে না, পরন্তু নিজস্ব পাঠকমণ্ডলী তৈরীর দায়িত্ব তাঁর স্বন্ধে অঙ্গিত। তাঁর গদ্যভাষা উত্তরসুহরীদের সামনে শিল্পের নবীন আদর্শের সয়গি উন্মুক্ত করে দেয়।

নির্ঘণ্ট বিষয় সূচী

গল্প—		ষ্টাইল—	
ইংরাজী	৩৮—৫০	ইন্দ্রিয়াতৃষ্ণার সঙ্গে বর্ণনার একাত্মতা	
ফরাসী	২৫—৩২, ৩৪—৩৬		১
সংস্কৃত	২৪, ৬৬, ৬৭, ১০৭, ১৪৫- ১৪৬, ১৪৭, ১৪৮, ২৮৫	একাধারে ব্যক্তিগত ও বিশ্বগত	২
গল্পের প্রধান গুণ	১০	পাঠকমনের সঙ্গে লেখকের যোগ	
গল্প পড়ার উপাদান	৮, ৯	সাধনের সেতু	৯
গল্প পড়ার মধ্যে পার্থক্য	৫—৮, ২৪	বিভিন্ন বস্তুকে দেখার বা চিন্তা করার	
গল্প পড়ার মধ্যে মিল	৮	নিজস্ব ভঙ্গী	১, ৩০
বাংলা গল্পের কথারীতি	৬৬	ভাবার একটি গুণ	৫
” ” দোষ	৩৩—৩৪	লেখক-ব্যক্তিত্ব	১, ২, ৯, ২০, ২১
” ” মুক্তি	৩৭—৩৮	লেখক-মাহুয	১
” ” সাবালকত্ব	৩৬—৩৭	শব্দালাংকার বা অর্থালংকার নয়	২
বাংলা গল্পরীতি, ইংরাজী ও ফরাসী		সামগ্রিক সংহতি	১, ৩
গল্পরীতির কাছে ঋণ	২৪	ষ্টাইলে উপমা ও রূপকের ব্যবহার	৪
বাংলা গল্পশিল্পীদের অধিষ্ট	৫১	ষ্টাইলের অর্থ যাথার্থ্য	৪
ভাবভাষা ও আটপোরে ভাষা		ষ্টাইলের গুণ	৯—১৩, ১৪, ১৫, ১৬, ১৭, ১৮, ২০, ২১
	৩৩৯—৩৪০		
ভাবার লক্ষ্য	৯	ষ্টাইলের চূড়ান্ত সাফল্য	৫
ভাবার সার্থকতা	৯	ষ্টাইলের দোষ	১১, ১৩, ১৪
ভাবার সাধনা	৯	ষ্টাইলের দোষ দূরীকরণের উপায়	
সার্থক গল্পলেখক	৯		১৬
সাধু ও চলিত	৩৭৯—৩৮২	ষ্টাইলের ভিত্তিভূমি	৯

ষ্টাইলের লক্ষ্য—

কোনো উপস্থিত চিন্তায় সেই চিন্তায়

প্রভাশিত ফলদায়ী পরিস্থিতি

স্থিতি

২, ৩০

ষ্টাইলের সঙ্গে অলংকারের সম্পর্ক

৩—৪

ষ্টাইলের সাধনা

১১

লেখক-সূচী

অগাষ্টাস হিকী	৫৩	আনন্দ চন্দ্র শর্মা	৫৫
অধোরনাথ গুপ্ত	২০২	আর্নল্ড বেনেট	৪৮
অজিতকুমার চক্রবর্তী	১১৮	আনাতোল ফ্রাঁস ১০, ১৮, ৩০, ৩১,	
অতুলচন্দ্র গুপ্ত	৬৫, ২৩৯		৩২, ৩৫২
অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ৬৫, ২৯৪—৩২৫		অ্যাডাম স্মিথ	৬৩
অলবোর কাম্যু	৩২	অ্যাডিসন ৪২, ৪৩, ৪৫, ৪৬, ৫০, ৬৩	
অমিয়রতন মুখোপাধ্যায়	১৯৬	অ্যারিস্তোতল	২, ২২
অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়	২৭০	ই. এম. কণ্টারি	৪৯
অম্বিকাচরণ গুপ্ত	২০৩	ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৪, ২০২	
অখিনীকুমার দত্ত	৬৪, ২০৩	ইরিশ মারডক	৪৯
অসবার্ট সিটওয়ার্ড	৪৯	ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত ৬০, ৬১, ৬৭, ৮৫, ৯৩,	
অস্কার ওয়াইল্ড	৪৯	৯৭—১০৬, ১০৯, ১৫৮, ১৫৯,	
অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ৮৫, ৮৮,		১৭৩, ২২৫, ২৮৫, ৩৬৮	
৯৯, ২২৯		ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর ৫৫, ৫৮, ৬১,	
অক্ষয়কুমার দত্ত ৬২, ১১৭—১২৭,		৬২, ৬৩, ৬৭, ৬৮, ৯২, ১০০,	
১৩৫, ১৪৫, ১৫০, ১৫৮, ১৬৬,		১০৭—১১৭, ১১৯, ১২৪, ১২৫—	
১৭৩, ৩২৬		১২৭ ১৩২, ১৩৩, ১৪৪, ১৪৫,	
অক্ষয়চন্দ্র সরকার ১৩, ২২, ৬৪,		১৫০, ১৫৭—১৫৯, ১৬৩, ১৬৬,	
২০২, ৩২৬		১৭৩, ১৭৬, ১৯৫, ১৯৭, ২০১,	
আব্দে জিদ	৩২	২০২, ২০৪, ২২৪—২২৬, ২৪৬,	
আব্দে মালর্য	৩২	২৮৫, ২৮৬	
আনন্দকৃষ্ণ বসু	১২৫	উইনষ্টন চার্চিল	৪৯
আনন্দচন্দ্র বৈদ্যাসাগর	১২৫	উইলিয়ম ওয়ার্ড	৫৫, ৫৭

উইলিয়ম কেরী ৫৫, ৫৬, ৫৮, ৬২, ৭৭, ১৩৭, ১৩৮, ১৬৩	কৃষ্ণদাস কবিরাজ ৫১
উইলিয়ম টিনডেল ৩৯	কৃষ্ণমোহন বন্দ্যোপাধ্যায় ১১৯
উগো ৩১, ৩৪২, ৩৫০	কাশীনাথ তর্কপঞ্চানন ৮৫, ৯০, ১৩২
উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ১৮, ৬৪, ৬৫, ২১২, ২২৪, ২৮৫, ৩৬৮— ৩৭৪	কাশীনাথ তর্কালংকার ৫৫
উমেশচন্দ্র বটব্যাল ২০২	কেদারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৫
এ. আপজন ৫৪	কেনেথ টিনান ৪৯
এ. সি. ওয়ার্ড ৪৯, ৭১, ৭২	কেশবচন্দ্র সেন ৬৪, ২০৩, ২০৪
এইচ. জি. ওয়েলস ৪৮	কোলরিজ ৪৭, ৬৩
এন. বি. এডমনস্টোন ৫৪	ক্রিস্টোকার ফ্রাই ৪৯
এফ. ডি. ওয়ানি ৪৯	গিবন ৪২, ৪৩, ৪৪, ৪৬, ৫০, ৬৩
এফ. এল. লুকাস ৬৯, ৭০	গিরিজাশংকর রায়চৌধুরী ২০৩
এল. পি. হার্টলী ৪৯	গিরিশচন্দ্র ঘোষ ৬৭, ২২৪, ২৬১, ২৮৫
এলিঅট ৩৯০—৩৯৩	গিরিশচন্দ্র বিহারী ৬২
এলিজাবেথ জেক্স ৪৯	গোকী ২১
ওঅর্ডসওয়ার্থ ৬৩	গোলকনাথ শর্মা ৫৭, ৭৭
ওয়ার্ডার পিটার ৪৬	গোল্ডস্মিথ ১৩, ৪২, ৪৩, ৫০
কর্নেই ২৮	গোসাইদাস গুপ্ত ৯৮
কালিদাস ৩৩৭	গৌরমোহন বিজ্ঞানলংকার ৮৫, ১৩২
কালীপ্রসন্ন ঘোষ ২২, ৬৪, ২০২—২০৯	গৌরীশংকর তর্কবাগীশ ৯৩, ২২৫
কালীপ্রসন্ন সিংহ ৬২, ৬৪, ৬৭, ৯২, ৯৩, ১৬৩, ১৬৬—১৭০, ১৭৩ ২১২, ২২৪—২২৬, ২৮৫	চণ্ডীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় ২০৩
কালীবর বেদাস্তবাগীশ ২০২	চণ্ডীচরণ মুনসি ৫৭, ৭৭
কার্লাইল ৪৬, ৪৭, ৪৮, ২০৪	চণ্ডীচরণ সেন ২০৩
কৃষ্ণকমল ভট্টাচার্য ৬২	চন্দ্রনাথ বরাট ৯৮
কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার ৮	চন্দ্রনাথ বসু ১৩, ৬৪, ২০২, ৩২৬
কৃষ্ণচন্দ্র রায় ৯৮	চন্দ্রশেখর বসু ২০২
কৃষ্ণচন্দ্র শিরোমণি ১৩২—১৩৪	চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় ৬৪, ২০২
	চসার ১৩
	চিত্তরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় ১৩৬
	চিন্তাহরণ চক্রবর্তী ১৪৯, ১৫১, ১৫২, ১৫৩, ১৫৫, ১৫৬, ১৫৭

চেখভ	১, ২১	টমাস হবস	৩২
চেষ্টারটন	৪৮	টমাস হার্ডি	৪৬
জগদীশচন্দ্র বসু	৬৪, ২০৩	টি. এস. এলিয়ট	৪৯, ৭২
জর্জেল ছুহাসেল	৩২	টেলর	৫০
জন উইল্কিন্স	৩৯	ডরোথি রিচার্ডসন	৪৮
জন উইণ্ডহ্যাম	৪৯	ডান	৫০
জন টমাস	৫৫, ৫৭	ড্রাইডেন	১৮
জন ড্রাইডেন	৩৯, ৪০, ৪১, ৪২, ৫০	ডি. এইচ. লরেন্স	৪৯
জন বানিয়ান	৩৯, ৪১, ৪২, ৫০	ডি কুইন্সী	৪৭, ৬৩
জন মিলার	৫৪	ডিকেন্স	১৩, ৪৬
জন লক	৩৯, ৪০, ৪২	ডিকে	৪২, ৪৩, ৬৩
জনসন ৪২, ৪৩, ৪৪, ৫০, ৬৩, ৬৪, ৭২		ডেভিড সেন্সিল	৪৯
জয়নারায়ণ তর্কপঞ্চানন	৬২	ডেসমণ্ড ম্যাকার্থি	৪৯
জয়েল কেরী	৪৯	তারকনাথ গঙ্গোপাধ্যায়	৬৪, ২০২
জাঁ পল সার্তর	৩২	তারানাথকর তর্করত্ন	৬২, ১৪৪—১৫৭
জাঁ রিশার রুশ	৩২		২৮৫
জি. এম. ট্রেভেলিয়ন	৪৯	তারিণীচরণ মিত্র	৫৭, ৭৭
জুভেনাল	১৮	ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়	৬৪, ২০৩
জুলে রমঁ	৩২	ত্রৈলোক্যনাথ সাত্তাল	২০৩
জে. এম. কোহেন	৬৯	থ্যাকারে	৪৬, ৪৭
জেমস জয়স	৮, ৪৯	দাস্তে	১৩
জেমস ফ্রেডার	৫০	দামোদর মুখোপাধ্যায়	২০২
জেরাল্ড ডুৱেল	৪৯	দ্বারকানাথ অধিকারী	২৮
জেরেমি ৭৫হাম	৬৩	দ্বারকানাথ বিজ্ঞানভূষণ	৬২
জোনাথান ডানকান	৫৪	দিদেয়ো	২৯
জোনা	৩০, ৩৬	দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর	৬২, ৬৪, ২১০—
জোশুয়া মার্শম্যান	৫৫, ৫৭		২১৮, ২২০, ২২৪, ২৬১, ২৮৫,
জোশুয়া বেনল্ডস	৫০		২৮৬, ২৯৬, ৩২৬
টমাস পেইন	৬৩	দীননাথ মুখোপাধ্যায়	২৮
টমাস মোর	৪০	দীনবন্ধু মিত্র	৫৬, ৯৮

দীনেশচন্দ্র সেন	৬৪, ২০৩	প্রতাপচন্দ্র ঘোষ	২০৬
দুহা	৩০, ৩৬	প্রকৃষ্ণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	২০২
দেকার্তে	২৭, ৩৫	প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়	৬৪, ২০৩
দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর	৬২, ৯২, ১১৮, ১১৯, ১২৫—১৩১, ১৩৪, ১৪৫	প্রমথ চৌধুরী	১১, ১৩, ১৫, ১৭, ২২, ৩২—৩৪, ৩৬—৩৮, ৫০, ৫১, ৫৪, ৬৫, ৭০, ৮৭, ৮৮, ২২৪, ২২৬, ২২৭, ২৩৫, ২৬৩, ২৮৬, ৩২৭, ৩৩৫—৩৫২, ৩৬০
দেবীপ্রসন্ন রায়চৌধুরী	২০৩	প্রমথনাথ বিশী	৭৩, ৭৪, ৭৬, ১০০, ১০৬, ১৬৮, ২২৩, ২৩৯, ২৫১, ২৫২, ২৫৮, ৩৬৯
দোদে	১৮, ৩০, ৩১, ৩৬, ৩৪৯, ৩৫০	প্রসন্নকুমার সর্বাধিকারী	১২৫
দোম আস্তোনিও দো রোজারিয়ো	৫৩, ৭৪	প্রিয়নাথ সেন	১৩, ২২
ধূর্জটিপ্রসাদ	৬৫, ৩২৭, ৩৪১	প্রিয়রঞ্জন সেন	১৩৬
নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত	২০৩	ফেনেল	৩৫
নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়	২০২	ফীলডিং	৪২, ৪৩
নন্দকুমার মুখোপাধ্যায়	২০২	ফ্রাঁসোয়া জ মার্লেব	২৬ ৩৪
নবীনচন্দ্র সেন	৬৪	ফ্রাঁসোয়া মোরিয়াক	৩২
নলিনীকান্ত গুপ্ত	৬৫	ফ্রেয়া ষ্টার্ট	৪৯
নাথানিয়েল ব্রাসি হালহেড	৫৩—৫৫	ফ্রোসার্ট	৩৮
নিউটন	৪০	ফ্লোরা থমসন	৪৯
নীলমণি বসাক	৬২	ফ্লোরিও	৫৯
পঞ্চানন মণ্ডল	৭৪	ফ্লোবোর	১, ২১, ৩০, ৩৫, ৩৪৯
পদ্মলোচন চূড়ামণি	৫৫	বঙ্কিমচন্দ্র	১৩, ১৬—১৮, ২০, ৬৪, ৬৮, ৯৮—১০১, ১১৬, ১২৪, ১২৬, ১৪৮—১৪৯, ১৫৭—১৫৯, ১৬১, ১৬৩, ১৬৭, ১৬৮, ১৭১—১৯৫, ২০২—২০৪, ৩২৬, ৩৬৮
পরশুরাম	৩৭৫	বলদেব পালিত	৯৮
পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়	৬৪, ২০২	বলেন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৪, ১৫৭, ২৮৫—
প্যারীচাঁদ মিত্র	৬২, ৬৭, ৯২, ৯৩, ১৪৫, ১৫৮—১৬৫, ১৭৩, ২২৫, ২২৬, ২৮৫		২৯৪
প্যাসকাল	২৭, ৩৫		
পিয়ের লোতি	৩০, ৩৬		
পুলিনবিহারী সেন	২১৩, ২২৫, ৩৪৩		
পূর্ণচন্দ্র বসু	১৪, ২২, ২০২		
শোণ	৮, ১১, ১৮		

বহু্যয়ে	৩৫	ক্রস	৬৫০
বার্ক	৪২, ৩, ৪৪, ৫০, ৬৩	ব্লেক	১৭০
বার্কলে	৬৩	ভট্টবান	৩৩৮
বার্হাণ্ড রাসেল	৪৯	ডবভোষ দত্ত	১০০, ১০২, ১০৫, ২৪৯
বাণভট্ট	১৪৫-১৪৬, ১৪৮, ১৫২, ১৫৪, ১৫৫, ২৪৬, ২৪৯	ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়	৫৮, ৬০—৬২, ৮৫, ৯২—৯৬, ১০৯, ১৩২,
বার্নার্ড শ	৪৮, ৪৯, ৩৬৭		২২৫
বার্ণাট্টা জঁ সঁ পিয়ের	৫০	ভার্জিনিয়া উলফ	৪৯
বামন	১৩	ভারতচন্দ্র রায়	১১, ৬৭, ৯৮, ৩৪০,
বালজাক	৩০		৩৪১
বিজিতকুমার দত্ত	৭৪	ভূদেব মুখোপাধ্যায়	৬৪, ১২৪, ১২৫,
বিনয় ঘোষ	১০০, ১০৩, ১০৪		১৪৫, ১৪৮, ১৯৬—২০১, ২২৬
বিনয়কুমার সরকার	৬৫	ভোলভোর	১১, ১৮, ২৯, ৩০, ৩৪৯
বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়	২৯৭	মধুসূদন	৫৬, ১০৮, ১২৫
বিপিনচন্দ্র শাল	৬৪, ২০৩	মল্লিকের	১০, ১৩, ২৮, ৩৫, ২১০
বিবেকানন্দ	১৮, ৬৪, ২১২, ২১৮, ২২০, ২২৪—২৩৫, ২৬১, ২৮৫, ২৮৬, ৩০৭, ৩৩৯	মঁতাক	১২, ২৯
		মঁতেন	১৩, ১৬, ২২, ২৬, ২৭, ৩৯, ৬৯
বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়	৬৫	মাটিমোর হুইলার	৪৯
বিহারীলাল সরকার	২০২	মাদাম জঁ তুল	৬০
বুদ্ধদেব বসু	২৫৪, ২৭৮	মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়	৬৫✓
বুর্কে	১, ২১	মানোএল-দা-আসুন্সাম	৫৩, ৭৪
বেকন	৩৯, ৪০, ৪১, ৪২, ৫০	মারজোরি বোলটন	৭, ৮
বোমার্শে	২৯	মারডক	১৩৬
বোয়ালো	২৮, ৩৪—৩৫	মারি	২২
ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়	৮৫, ৯৭, ১০০, ১৬৭, ৩২৮	মার্সেল প্রুস্ত	৩২
		মিটফোর্ড	৬৩
ব্রজবান্ধব উপাধ্যায়	৬৪, ২১২, ২২৪, ২৮৫	মিলটন	১৩, ৪০, ৫০
		মিলস কভারডেল	৩৯
ব্রাউন	৫০	মীর মশাররফ হোসেন	৬৪, ২০২✓
		মুয়	৬৩

মুহুরাজ বিজ্ঞানকার ৫৫, ৫৭-৫৯, ৭৭-৮৪, ৮৫, ৯৫, ১০৯, ১৩২, ১৬৩	রাজশেখর বসু ৬৫, ৩৭৫—৩৮৭
মেরিমে ৩০	রাজীবলোচন মুখোপাধ্যায় ৫৫, ৫৭, ৭৭
মোপাল ৩০, ৩৬, ৩৪৯	রাজেন্দ্রলাল মিত্র ১২৪, ১২৫, ১৬৬, ৩২৬
ম্যাক্স বীরবুম ৪৯	রাধাপ্রসাদ রায় ১২৫
ম্যাথু অর্গল্ড ৪৬, ১০৭	রাধামাধব মিত্র ৯৮
ম্যালোরি ৩৮, ৩৯, ৫০	রাবল্যো ১৮, ২৫—২৬, ৩৪
যতীন্দ্রমোহন ভট্টাচার্য ১৩৩	রামকমল ভট্টাচার্য ৬২
যতুগোপাল চট্টোপাধ্যায় ৯৮	রামকমল মজুমদার ৯৮
যাদবচন্দ্র রায় ৯৮	রামগতি জায়রাম ৬২, ৮৫
যোগীন্দ্রনাথ বসু ২০২	রামদাস সেন ২০২
যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু ২০২	রামপ্রসাদ ৬৭, ১০৫
যোগেন্দ্রনাথ বিভূতীষণ ১৪, ২০২	রামপ্রসাদ সেন ৯৮
যোগেন্দ্রনাথ সমাদ্দার ১৩৬	রামমোহন ৫৮, ৬০, ৮০, ৮৫—৯২, ১০৯, ১১৯, ১৩২
যোগেন্দ্রনাথ রায় বিভূতীষণ ৬৪, ১২৪, ২১২, ২২৪, ৩২৭	রামরাম বসু ৫৫, ৫৭, ৭৭, ১৬৩
রজনীকান্ত গুপ্ত ২০৩	রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী ৬৫, ১১৯, ১২৪, ২০৩, ২৮৮, ৩২৬—৩৩৪, ৩৪১
রজার মার্ভি ছা গার ৩২	রাসীন ২৮, ৩৫
রবার্ট লুই স্টীভেনসন ৪৬, ৪৮	রাহ্মিন ৪৬
রবীন্দ্রনাথ ৩, ৪, ৭, ৮, ২০, ২২, ৬৫-৬৯, ৮৫, ১০৯, ১১০, ১১৬, ১২৪, ১৩১, ১৪৬, ১৪৭, ১৫২, ১৫৪, ১৫৫, ১৫৭, ১৭৩, ২১২, ২১৮, ২১৯, ২২৩, ২২৪, ২২৬, ২৩৫—২৮৮, ২৯৪, ৩৩১, ৩৩৫, ৩৩৭, ৩৪১	রিচার্ড চার্চ ৪৯
রমেশচন্দ্র দত্ত ৬৪, ২০২, ৩২৬	রিচার্ড হকার ৩৯, ৫০
রমণী রায় ৩২	রিচার্ড হেলেরী ৪৯
রাখালরাজ রায় ১৩৬	রুশো ২৯, ৩০
রাজকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায় ৬২	রূপ গোস্বামী ৫৩, ৬৫
রাজকৃষ্ণমুখোপাধ্যায় ৬৪, ২০২, ৩২৬	রেলান ২৬
রাজনারায়ণ বসু ৬২, ১২৫, ৩২৬	রোজ মেকলে ৪৯
	রোয়েনা কার ৪৯
	লক ৭১
	লকহার্ট ৬৩

লঙ	১৩৬	অইফট ১৩, ১৮, ৪২-৪৪, ৪৬, ৫০, ৬৩
লর্ড বার্নার্স	৩৮, ৩৯	অকুমার সেন ৭৪, ৭৫, ৭৬, ৭৯, ৮২, ৯৯, ১৬৩, ২০৪, ২৩৯, ২৫৪
ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ৬৪, ২০৩		অধীশ্রনাথ দত্ত ৬৫, ৩৪১, ৩৮৮-৪০০
লিটন ট্রাচি	৭৩	অনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ৭৪, ৭৬, ৯৩, ২২৩, ৩৭৬
ল্য ফাঁতেন	১১, ২৮	
ল্য ক্রইয়ের	২৮, ৩৫	অরেন্দ্রনাথ সেন ৭৪
ল্য ক্রেয়ে	১১	অরেন্দ্র সমাজপতি ১৩
ল্য রোশকুকো	১১, ২৮, ৭০	অশীলকুমার দে ৭৪
ল্যাণ্ডর	৮, ১১, ৬৩	সৈয়দ মুজতবা আলী ৩১
ল্যাম	১৩, ৪৬, ৪৭, ৬৩	ঝট ৪৬, ৪৭
শরৎচন্দ্র	৬৫, ৩৫৩-৩৬৭	ষ্টার্ণ বার্ক ১১
শান্তো ব্রিরা	১৩, ৩০, ৩৫	ষ্টিল ৪২, ৬৩
শিবনাথ শাস্ত্রী	৬৪, ২০২	ষ্টাংগাল ২, ২১, ৩০, ৩৬
শিবরতন মিত্র	৭৪	অর্ণকুমারী দেবী ২০২
শেকসপীঅর	৫, ১৪	মলেট ৪২, ৪৩
শ্রীমচরণ মুখোপাধ্যায়	১২৫	হরপ্রসাদ রায় ৫৭, ৭৭
শ্রীমানন্দ গুপ্ত	৯৮	হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ১৪, ৬৪, ১১৯, ২১২, ২১৮-২২৩, ২৬১, ২৮৫, ২৮৬, ৩২৭
শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়	৭৬	হরিকিশোর তর্কবাগীশ ২০২
শ্রীধর স্মারক	১২৫	হানা ক্যাথেরীণ ম্যালেস ৬২, ১৩৫—
শ্রীপতি মুখোপাধ্যায়	৯৮	১৪৩
শ্রীপতি রায়	৫৫	
শ্রীশচন্দ্র মজুমদার	২০৩	হার্বার্ট রৌড ২২, ৩৯, ৭১, ৭২
সজ্জনীকান্ত দাস ৭৪, ৭৫, ৭৬, ৮১, ৯০, ১৩৭, ১৭৩		হিউগো ৩৫
সত্যচরণ শাস্ত্রী	২০২	হিলেরী বেলক ৪৯
সত্যজিত সামন্তরী	২০২	হইটম্যান ৮
সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর	২১০	হেনরি পিটস ফরষ্টার ৫৪
সঙ্গীতচন্দ্র	৬৪, ২০২	হোরেস ১৩, ১৮
সাধে	৬৩	জাজলিট ৪৭
সি, ডি, ওয়েজউড	৪৯	হ্যারল্ড স্পেন্সার জোন ৪৯
		হ্যালাম ৬৩
		কিতিমোহন সেন ৮৫

গ্রন্থ-সূচী

অতি অল্প হইল	১১১, ১৬৩, ২২২	আহতি	৩৭৩, ৩৪৬, ৩৪৭, ৩৫৬
অন এডুকেশন	৪০	অ্যান এলে কনসার্নিং হিউম্যান	
অশুকথা সপ্তক	৩৪৩	আগারষ্ট্যাতিং ৩৯, ৪২	
অভেদী	১৬২, ২২৬	অ্যান এ্যাপলজি কর আইডলার্স	৪৮
অরক্ষণীয়	৩৫৬	ইউটোপিয়া	৪০
আখ্যানমঞ্জরী ১১১, ১১৩, ১৬১, ১৭৪		ইঙ্গরাজি ও বাঙ্গালি বোকেবিলরি	৫৪
আচার প্রবন্ধ	১৯৮, ২০১	ইতিহাসমালা	৫৬, ৫৮
আর্ট পোয়েটিক	২৮	ইন্দিরা	১৭৮, ১৮৫, ১৮৭, ২৪৭
আত্মকথা	৩৪৩, ৩৪৭	ইংলিশ প্রোজ ষ্টাইল	২২, ৭১, ৭২
আত্মচরিত	১১৮, ১১৯	ঈশ্বরগুপ্তরচিত কবিজীবনী ১০০, ১০৫	
আত্মজীবনী	১২৬, ১৩০, ১৩১	উনপঞ্চাঙ্গী	৩৭০, ৩৭২, ৩৭৩
আত্মতত্ত্ব বিজ্ঞা	১২৬, ১৪৫, ১৪৮	উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ ও বাংলা-	
আধুনিক সাহিত্য	৮৫, ২৪৫	সাহিত্য ৮৫, ৮৮, ৯৯	
আধ্যাত্মিকা	১৬২	একে তিন তিনে এক ২২৪, ২২৫,	
আনন্দ মঠ	১৭৮, ১৮৫	৩১১, ৩১৭, ৩২২, ৩২৫	
আনন্দীবাঈ ইত্যাদি গল্প ৩৭৫, ৩৮৬		এ গ্রামার অফ দি বেঙ্গল ল্যাঙ্গুয়েজ	৫৩, ৫৪
আপন কথা ২২৪, ২২৫, ৩০০, ৩০৮,	৩১৪	এনসাইক্লোপিডিয়া	২৯
আবার অতি অল্প হইল ১১১, ১৬৩,	২২৫	এ ভোকেবুলরি ইন টু পার্টস	৫৪
আমার জলষত্রের চিঠি	৩৪৯	এমিল	৩০
আমার বাল্যকথা ও বোম্বাই প্রবাস	২১০	এসে অফ ড্রামাটিক পোয়েসি ৩৯-৪১	
আমাদের শিক্ষা	৩৪৩	এসেইজ	২৬, ২৭, ৩৯
আলালের ঘরের ছালাল ৬২, ১৩৬,		এসেস	৪১
১৪০, ১৪৫, ১৫৮, ১৫৯, ১৬২,	১৬৪, ২২৬	এ হিসট্রি অফ ওয়েস্টার্ন লিটারেচার	৬৯
আলোচনা	২৪১, ২৪২	ঐতিহাসিক উপন্যাস	১৪৫, ১৯৮
আলোর ফুলকি ২২৪, ২২৫, ৩১১,	৩১২, ৩১৭, ৩২৪	ওথেলো	১৪
		ওয়েস্টার্ন ইনফ্লুয়েন্স ইন বেঙ্গলী লিট-	
		রেচার ১৩৬	

কঙ্কালী	৩৭৫, ৩৮৪	কৃষ্ণবৈষ্ণবন্যাসকৃত মহাভারত	
কথামালা ১১১, ১১৬, ১২৭, ১৪৪,			৩৭৫, ৩৮৫
১৬১, ১৭৪		ক্রনিকলস্	৩৯
কথোপকথন ৫৬ ৫৮, ৬১, ৬২		ক্রীশ্চান বাংলা গ্রন্থতালিকা	১৩৬
কপালকুণ্ডলা ১৭২, ১৭৮, ১৭৯, ২৪৭		ঋতাক্ষির ঋতা	২২৪, ২২৫, ৩০৫, ৩০৭, ৩০৮
কমলাকান্তের দপ্তর ১২৬, ১৭২, ১৭৮,		ঋপছাড়া	২৭২
১৮০, ১৮৫, ২৪৭, ৩৩৫		গভর্ণর বাহাদুরের হজুর কোর্টশেলের	
কর্মকথা ৩২৮, ৩২৯, ৩৩৩		১৭২৩ সালের ভাবৎ আইন ৫৪	
করণী ২৪২, ২৪৩		গড়লিকা	৩৭৫, ৩৮০
কলিকাতা কমলালয় ২৩, ২৫, ২২৫		গল্পকল্প	৩৭৫
কলিকাতা ব্রাহ্মসমাজের বক্তৃতা		গল্পগুচ্ছ ২৪৫, ২৪৬, ২৫১—২৫৮, ৩৩৭, ৩৫২, ৩৫৬	
১২৬		গল্পসল্প	২৭২
কাদম্বরী ১৪৪, ১৪৯, ১৫৮, ১৫৯, ২৮৫		গল্পসংগ্রহ	৩৪৩
কাদম্বরী (বাণভট্ট) ১৪৫-১৪৬, ২৮৫		গারগাতুয়া	২৫
কাঞ্চনমালা ২১৮, ২২১		গীতাপাঠ	২১৩, ২১৪, ২১৫
কাব্যমালা ২১৩		গৃহদাহ	৩৫৬, ৩৬৫
কারিকা ৫৩, ৬৫		গোরা ২৪৫, ২৪৬, ২৫৮, ২৫৯, ২৬০, ২৬৩, ২৭৫, ৩৫৩, ৩৫৪	
কালান্তর ২৬২, ২৭২, ২৮২, ৩৫২		গোস্বামীর সহিত বিচার	৮৭
কালিদাসের মেঘদূত ৩৭৫		গোড়ীয় ব্যাকরণ	৮৭
কালীকীর্তন ১০১		জ্ঞান ও ধর্মের উন্নতি	১২৬
কালীনাথ ৩৫৬, ৩৫৯		ঘরে বাইরে ২৩৩, ২৬২, ২৬৩, ২৬৫, ২৬৬, ২৭৫, ২৭৯, ২৮১, ২৮২, ৩৪৩, ৩৫৫	
কাঁদিদ ২৯		ঘরোয়া ২২৪, ২২৫, ২২৬, ৩০৮, ৩১৪, ৩১৫, ৩১৮	
কুলায় ও কালপুরুষ ৩৮৮, ৩৯১, ৩৯২, ৩৯৫, ৩৯৮, ৩৯৯, ৪০০		ঘোষালের ত্রিকথা	৩৪৩
কুটিরশিল্প ৩৭৫		চতুর্দশ ২৬২, ২৬৩, ২৬৫, ২৭৯, ২৮১, ৩৫৫	
কুণার শাস্ত্রের অর্থভেদ ৫১, ৫৩, ৫৫, ৬১, ৬২, ৭৪			
কৃষ্ণকলি ইত্যাদি গল্প ৩৭৫			
কৃষ্ণকান্তের উইল ১৭৮, ১৮০, ১৮৩			
কৃষ্ণচরিত্র ১৩, ১৭২, ১৮৯, ১৯৪			

চণ্ডালিকা	২৭২, ২৭৩, ২৭৪	ছেলেবেলা ২৭২, ২৭৫, ২৭৯, ২৮২,
চন্দ্রনাথ	৩৫৬, ৩৫৯	২৮৩, ৩৩৫
চন্দ্রশেখর	১৭৮, ১৮০, ১৮২	জানকীর অগ্নিপরীক্ষা ২০৪
চমৎকুমারী ইত্যাদি গল্প	৩৭৫	জাপানে পারস্যে ২৮২
চরিত কথ্য	৩২৯, ৩৩৩	জিজ্ঞাসা ৩২৯, ৩৩১, ৩৩২
চরিতাবলী	১১১, ১৪৪	জীবনচরিত ১১১, ১৪৪
চরিত্রহীন	৩৫৬, ৩৬৪	জীবনস্থিতি ২৪৫, ২৪৬, ২৫৮, ২৬০,
চলচ্চিত্র	৩৭৫	২৬১, ২৬৩, ২৭৫, ৩৩৫, ৩৫২, ৩৫৬
চলন্তিকা	৩৭৫	জেন্টু কোড ৫৫
চার অধ্যায় ২৭২, ২৭৯—২৮২, ৩৫৬		জোড়াসাঁকোর ধারে ২৯৪—২৯৭,
চারইয়ারি কথ্য	৩৪৩, ৩৪৪, ৩৫৬	৩০৮, ৩১৪, ৩১৬, ৩১৮, ৩২৪
চারিত্রপূজা	১১০	টাইপস অফ আর্লি বেঙ্গলি প্রোজ
চারিগ্রন্থ	৯০	৭৪
চারি প্রশ্নের উত্তর	৮৭, ৯০	টুয়েন্টিথ সেকুন্ডারী প্রোজ ৭১, ৭২
চারুপাঠ ১১৯, ১২১, ১৪৫, ১৫৮		ডিক্সনারী অফ দি ইংলিশ ল্যাংগু-
টাইবুড়োর পুঁথি ২২৫, ৩১১, ৩১৭,		য়েজ ৪৩
৩২০, ৩২১, ৩২৪, ৩২৫		ডিসকোর্স অন ষ্টাইল ২১
চিঠিপত্রে সমাজচিত্র ৭৪		তত্ত্ববিজ্ঞা ২১৩, ২৩৪
চিন্তামনি ২১৩		তিনসকী ২৭২, ২৭৯, ২৮১, ২৮২, ৩৫৩
চিত্র ও কাব্য ২৮৭		তেল-হুন-লকড়ি ৩৪৩, ৩৪৪
চিত্রা ২৫১		দত্তা ৩৫৬
চিত্রাঙ্গদা ২৭২, ২৭৩		দি অথোরাইসড ভাসন অফ দি
চিত্রাঙ্কর ২২৪		বাইবেল ৪১
চৌধুর বালি ২৪০, ২৪৫		দি অ্যাডভান্সমেন্ট অফ লার্নিং ৩৯
চৈতন্যচরিতামৃত ৫১		দি অ্যানাটমি অফ প্রোজ ৭
ছন্দ ৭৬, ২৮২, ৩৩৬		দি এপিসটল অফ গল ১৩৯
ছড়ার ছবি ২৭২		দি গসপেল ১৩৯
ছায়াদর্শন ২০৪		দি গসপেল এ্যাকর্ডিং টু সেন্ট জন
ছিন্নপত্র ৮, ২৪৫, ২৪৬, ২৫১, ২৫২,		১৩৯
২৫৬, ২৫৭		দি টিউটর ৫৪

দি টেল অফ এ টাব	৪৪	নিশীথ চিন্তা	২০৪, ২০৫
দি ডিকলাইন এ্যাণ্ড কল অফ দি		নিকৃতি	৩৫৬, ৩৬৩
রোমান এমপারার ৪৬		নীলতারা ইত্যাদি গল্প	৩৭৫
দি পিলগ্রিমস প্রোগ্রেস	৩৯, ৪১	নীলমর্পন	১৬৬
দি প্রেম অফ ষ্টাইল	২২	নীললোহিত, নীললোহিতের আদি	
দি প্রোভার্বস	১৩৯	প্রেম ৩৪৩	
দেনা-পাওনা	৩৬৫	নোভাম অর্গানাম	৪০
হু-ইয়ারকি	৩৪৩, ৩৫৬	নৌকাডুবি	২৪৫
হুইবোন	২৭২, ২৭৯, ২৮২, ৩৫৬	ন্যাভেল হেলোইজ	৩০
হুর্গেশনন্দিনী ১৫৯, ১৭২, ১৭৪, ১৭৭,		পঞ্চভূত	২৪৫
১৭৮, ২৪৭		পত্রপুট	২৭২
হুর্ভিক উপলক্ষে সাহায্য সংগ্রহার্থে		পত্রাবলী	২২৬, ২৩০
বক্তৃতা ১২৬		পথনির্দেশ	৩৫৯, ৩৬১
দেনাপাওনা	৩৫৬	পথে ও পথের প্রান্তে	২৭২, ২৮২
দেবদাস	৩৫৬	পথে বিপথে ২২৪, ২২৫, ৩০৫, ৩০৬,	
দেবীচৌধুরাণী ২৩, ১৭৮, ১৮৫, ১৮৬,		৩০৮, ৩০৯	
২৪৭		পথের দাবী	৩৫৬
ধৃতরীমায়া ইত্যাদি গল্প	৩৭৫	পথের সন্ধান	২৩
নববাবুবিলাস ৬১, ৬২, ৯৩, ৯৫, ১৩৬,		পথ্যপ্রদান	৮৭, ৯০
২২৫		পদচারণ	৩৪২
নববিবিবিলাস	৯৩, ৯৬, ২২৫	পদার্থবিজ্ঞা ১১৮, ১১৯, ১২১, ১২৪,	
নানাকথা ৩২৯, ৩৩৩, ৩৪৩, ৩৪৫,		১৪৫	
৩৫৬		পদ্মে ব্রাহ্মধর্ম	২১১
নানা চর্চা	৩৪৩	পণ্ডিতমশাই	৩৫৬
নানাচিন্তা	২১১—২১৪, ২১৬	পরিব্রাজক ২২৬, ২৩০, ২৩১, ২৩২	
নারীজাতি বিষয়ক প্রস্তাব	২০৪	পরিণীতা	৩৫৬, ৩৬০
নালক ২২৪, ২২৫, ৩০৫, ৩০৬, ৩০৮,		পল এট্‌ ভিজিনি	৩০
৩১০, ৩২৩		পল্লীসমাজ	৩৫৬
নির্দাসিতের আত্মকথা ৩৭০—৩৭২		পদ্মাবলী	১৪৪
নিত্যচিন্তা	২০৪, ২০৫	পাতাগ্রুয়েল	২৫

পারিবারিক প্রবন্ধ	১৯৮, ১৯৯	বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা	৩২৯, ৩৩৩
পাৰশুপীড়ন	৯০	বর্তমান ভারত	২২৬, ২৩০, ২৩১
পার্ট এ্যাণ্ড প্রজেক্ট	৪৭	বজ্রিশ সিংহাসন	৭৭, ৭৯
পুনশ্চ	৮, ২৭২, ২৭৩	বলাকা পরিক্রমা	৮৫
পুরাণবোধোদ্দীপনা	১৩৩	বহুবিবাহ রহিত হওয়া উচিত কিনা	
পুরাণ সংগ্রহ	১৬৬, ১৬৮, ১৭০, ২২৬		১১১
পোয়েটিকস	২২	বড়দিদি	৩৫৬, ৩৫৯
প্রকৃতি	৩২৯, ৩৩০, ৩৩২	বড়োবাবু	৭১
প্রজাপতির নির্বন্ধ	২৪৫	বাক্কোঁড়ক	২৪৫
প্রবন্ধমালা	২১৩, ২১৪, ২১৭	বাইবেল	৩৮, ৩৯
প্রবন্ধসংগ্রহ	২২, ৩২, ৩৬, ৭৩, ৭৫, ৮৮, ২২৭, ২৩৯, ৩৩৮, ৩৩৯, ৩৪১, ৩৪৩, ৩৪৮	বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী	২৯৪, ২৯৫ ২৯৯, ৩০০, ৩১৭
প্রবোধচক্ষিকা	৭৭, ৮১-৮৩	বাঙালীর সাহিত্য	১৯৬
প্রভাতিচিন্তা	২০৪, ২০৫, ২০৭, ২০৮	বাঙ্গালা ভাষা	৩৩০
প্রভাবতী সম্ভাষণ	১১১, ১১৩, ১১৬, ১২৭	বাঙ্গালা ভাষা ও সাহিত্য বিষয়ক বক্তৃতা	১২৫, ১২৬ ১২৮
প্রমোদলহরী	২০৪	বাবু নাটক	১৬৬
প্রাকৃতিক বিজ্ঞান	১৯৮, ১৯৯	বামা তোষনী	১৬২, ২২৬
প্রাচীন বাঙ্গালা পত্রসঙ্কলন	৭৪	বান্দ্যকি রামায়ণ	৩৭৫, ৩৮৫
প্রাচীন সাহিত্য	৬৭, ৭৬, ১৪৬, ১৫৬, ২৪৫, ২৪৬, ২৫০	বান্দ্যকির জয়	২১৮, ২২১
প্রাচীন হিন্দুস্থান	৩৪৩	বাহুবল্লভের সহিত মানবপ্রকৃতির সম্বন্ধ বিচার	১১৯, ১২০, ১২৪, ১৪৫
প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য	২২৬, ২৩০, ২৩৩, ২৩৪	বাংলা গল্পের পদ্য	৭৩, ৭৪, ৭৬, ১০০, ১০৬, ১৬৮, ২৩৯, ২৫৯, ৩৬৯
প্রিন্সিপিয়া	৪০		
প্রিয়দর্শিকা	২৯৪	বাংলা গল্পসাহিত্যের ইতিহাস	৭৪, ৮১, ৯০, ১৩৭
ফুলমণি ও ককণার বিবরণ	৬২, ৭৬, ১৩৫—১৪৩	বাংলা গ্রন্থ তালিকা	১৩৬
বউঠাকুরাণীর হাট	২৪২, ২৪৩	বাংলা ছনের মূলমন্ত্র	২৭০

বাংলা ভাষা ও সাহিত্য	৮৫	বিশ্ববিবেক	২২৭
বাংলা ভাষা পরিচয় ২২, ৬৫, ৭৬,		বিশ্বাসবিজয়	১৩৬
১৭৩, ১৭৪, ২৬৩, ২৬৪, ২৭২,		বিশ্ববৃক্ষ	২৩, ১৭৮, ১৮১
২৮২, ২৮৫		বীরবলের টিপ্পনী	৩৪৩, ৩৫৬
বাংলা ভাষার ব্যাকরণ	৫৬	বীরবলের হালধাতা	৩৪৩, ৩৪৫, ৩৫৬
বাংলা সাময়িক সাহিত্য	৮৫, ৯৭	বুড়ো আংলা	২৯৪, ২৯৫, ৩১৩, ৩২৪
বাংলা সাহিত্যে গল্প	৭৫, ৭৬, ৭৯,	বেঙ্গল ট্রান্সলেশন অফ রেগুলেশনস	
৮২, ৯৯, ১৬৩, ২০৪, ২৩৯			৫৪
বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস ৭৪—৭৬		বেতালপঞ্চবিংশতি	৬০, ১১১, ১২৫,
বাংলা সাহিত্যের বিকাশের ধারা ৭৬			১২৭, ১৩৩, ১৪৪
বাংলার ব্রত	২৯৪, ৩১১, ৩১৭	বেদান্তগ্রন্থ	৮০, ৮৬, ৮৭
বাংলার লেখক	২২৩	বেদান্তচন্দ্রিকা	৭৭, ৮০—৮১
বিক্রমোর্বশী	১৬৬	বেদান্তসার	৮৭
বিজ্ঞান রহস্য	১৭২, ১৮৯, ১৯১	বেণের মেয়ে	২১৮, ২২২, ২২৩
বিচিত্র জগৎ	৩২৯	বৈকুণ্ঠের উইল	৩৫৬
বিচিত্র প্রবন্ধ	২৪৫, ২৪৮	বোধোদয়	১১১, ১১২, ১১৬, ১২৬,
বিচিত্র প্রসঙ্গ	৩২৯		১২৭, ১৪৪, ১৫৮, ১৬১, ১৭৪
বিচিন্তা	৩৭৫	ব্রজবিলাস	১১১, ১১৩, ১৬৩, ২২৫
বিজ্ঞানাগর চরিত	৭৬, ১২৪	ব্রাহ্মধর্মগ্রন্থ	১২৬, ১৪৫, ১৫৮
বিজ্ঞানাগর স্মৃতি	৭৬, ১০৯	ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যান	১২৬, ১২৯, ১৩১
বিধবা বিবাহ প্রচলিত হওয়া উচিত		ব্রাহ্মধর্মের মত ও বিশ্বাস	১২৬
কিনা ১১১, ১৪৪		ব্রাহ্মণ রোমান ক্যাথলিক সংবাদ	
বিনয় পত্রিকা	১১১		৫৩, ৭৪
বিন্দুর ছেলে	৩৫৬, ৩৫৯, ৩৬১	ভট্টাচার্যের সহিত বিচার	৮৭
বিপ্রদাস	৩৫৬, ৩৫৯, ৩৬৭	ভক্তির জয় অথবা হরিদাসের জীবন-	
বিবিধ প্রবন্ধ	২৩, ১৬০, ১৬১, ১৭২,	যজ্ঞ	২০৪
১৮৮, ১৮৯, ১৯৮, ২০১		ভাব্যর কথা	২২৬, ২২৭, ২২৮,
বিবিধ সমালোচনা	১৮৯		২৩০, ২৩৪, ৩৩৯
বিরাজ-বৌ	৩৫৬, ৩৫৯	ভারতবর্ষীয় উপাসক সম্প্রদায়	১১২,
বিশ্বপরিচয়	২৭২, ২৮২		১২৩

ভারতশিল্প	২৯৪	যজ্ঞকথা : জগৎকথা	৩২৯
ভারতশিল্পে মূর্তি	২৯৪, ২৯৫	যৎকিঞ্চিৎ	১৬২, ২২৬
ভারতশিল্পের ষড়ঙ্গ	২৯৪, ২৯৫	যাত্রী	২৮২
ভারতের খনিজ	৩৭৫	যোগাযোগ	২৭২, ২৭৪—২৭৬, ৩৫৩
ভূগোল	১১৮, ১৪৫	রজনী	১৭৮, ১৮০, ১৮৩
ভূতপত্ৰীর দেশ	২৯৪, ২৯৫, ৩০৫, ৩০৬, ৩০৭, ৩১৭, ৩২৩	রত্নপরীক্ষা	১১১
ভ্রান্তিবিনোদ	২০৪	রবীন্দ্রায়ণ	১০২, ২৪৯
ভ্রান্তিবিনোদ	১১১	রবীন্দ্রনাথ : কথা সাহিত্য	২৫৪, ২৭৮, ২৮০
মদ খাওয়া বড় দায় জাত থাকার কি উপায়	১৬২, ১৬৫	রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প	২৫১, ২৫২
মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর	১১৮	রংবেরং	২২৫, ৩১১, ৩১৭, ৩২২
মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের আত্ম-জীবনী	১১৮, ১৩৪, ১৩৫	রাজকাহিনী	২২৪, ২২৫, ৩০৪, ৩০৫, ৩০৮
মহাভারত উপক্রমণিকা ভাগ	১১১, ১৪৪	রাজসিংহ	১৭৮, ১৮৫, ২০৫, ২৪৭
মানা মহাশক্তি	২০৪	রাজবি	২৪৩
মাধবিকা	২৮৭	রাজাপ্রজা	২৪৫, ৩৫২
মাহুষের ধর্ম	২৭২, ২৮২	রাজাবলি	৭৭, ৮০
মাকুতির পুঁথি	২২৫, ৩১১, ৩১৭, ৩২০, ৩২১, ৩২৫	রামের স্মৃতি	৩৫২, ৩৬১
মালতীমাধব	১৬৬	রামারঞ্জিকা	১৬২, ১৬৪, ২২৬
মালঞ্চ	২৭২, ২৭৯, ২৮২, ৩৫৬	রাশিয়ার চিঠি	২৭২
মাসি	২২৪, ৩১৪, ৩১৬, ৩২৪	রাসেলাস	১৪৪
ম্যাক্সিমস্	২৮	রাস্তার কথা	৩৪৩, ৩৫৬
মুচিরাম গুড়ের জীবনচরিত	১৭২	রেগুলেশনস্ ফর দি অ্যাডমিনিস্ট্রেশন	৫৪
মৃণালিনী	১৭২, ১৭৮, ১৭৯	রেটরিক	২২
মেষদূত	২১৩	লঘুগুরু	৩৭৫, ৩৭৮, ৩৮২, ৩৮৪
মেজদিদি	৩৫৬	লজ অফ ইন্ডেসিয়াসটিক্যাল পোলিটি	৩৯—৪০
মেমোরাল পুন্ড্রা লাভী ড় মার্লেব	২৬	লক্ষকর্ণপালা	২৯৫, ৩১৭
		ললিতা তথা মানস	২৫৯

